NB
1080
E55
F1922
MAA

COLLECTION "ORBIS PICTUS"

LA SCULPTURE AFRICAINE

PARIS
Les Editions G. Crès et Cie
21 rue Hautefeuille
MCMXXII

NB
1080
E55
F1922
MAA

DOCUMENTS D'ART

C. EINSTEIN

*

LA SCULPTURE AFRICAINE

TRADUCTION
DE THÉRÈSE & RAYMOND BURGARD

*

CINQUANTE ILLUSTRATIONS

SMITHSONIAN
JAN 12 1982
LIBRARIES

PARIS
LES ÉDITIONS G. CRÈS & CIE
21, RUE HAUTE FEUILLE (VIe)
MCMXXII

QUESTO VOLUME È APPARSO NELLO SERIE „ORBIS PICTUS"

L'exotisme n'est souvent qu'un romantisme infécond, un alexandrinisme d'origine géographique. L'art nègre est la dernière et inutile ressource de l'artiste à court d'idées neuves. Toutefois le mérite de l'art africain ne saurait être amoindri par l'incapacité artistique de quelques-uns.

Aussi notre intention est-elle moins d'étudier l'art nègre en fonction de l'activité artistique moderne, dans le dessein de conduire vers un trésor de formes nouvelles ceux que tourmente leur pauvreté d'imagination, que d'ouvrir la voie aux recherches spécialisées intéressant l'histoire de la sculpture et de la peinture africaines.

L'ethnographie a atteint son premier but en posant, dans leur complexité, tous les problèmes ethniques. A elle de changer de méthode et d'aspect, lorsqu'il s'agit de questions particulières. C'est en passant du général au particulier qu'elle peut offrir à l'historien de l'art de nouveaux sujets d'étude.

Dans les pages que nous livrons au public, notre ambition n'est autre que celle, très modeste, de donner une impulsion à ces études. Déjà fort gêné de n'avoir pu consulter les collections étrangères indispensables à ce genre de travail, nous nous heurtons à un obstacle plus grand encore: l'impossibilité où nous sommes, lorsque nous examinons les œuvres africaines, de pouvoir nous appuyer sur des données historiques à peu près certaines, sur une chronologie définitive. Au point de vue historique, nous en sommes réduits, en effet, à des rudiments conservés par les traditions confuses que se transmettent les familles et les tribus. Bien des renseignements qui nous ont été communiqués sur l'Afrique ressemblent à des récits de pure fantaisie, dans lesquels les notions de temps et d'espace semblent flotter dans l'indécision vaporeuse du mythe. L'état actuel de l'Afrique témoigne d'une décadence si profonde, d'un avilissement intellectuel si complet, que juger du passé artistique africain d'après le présent serait lui causer un trop grand préjudice.

Les forces créatrices de la civilisation africaine sont presque complètement épuisées. Peu à peu, la colonisation a détruit l'ancienne tradition, et les apports étrangers se sont mêlés au trésor héréditaire des idées originales. Cet amalgame de conceptions si étrangères les unes aux autres a engendré dans l'esprit des Noirs une confusion à peu près inextricable, de l'indécision, une humeur capricieuse et quasi enfantine. Ce qu'il y a d'incertain et d'hypothétique dans cette complexité mentale semble être l'aboutissement d'une longue histoire antérieure.

Il importe donc d'user de beaucoup de prudence dans la reconstitution de l'histoire africaine. Il est si facile en effet de se laisser entraîner par une tendance à la systématisation et séduire par cette mode romantique qui pousse à rechercher le primitivisme dans l'art.

Les vestiges du passé durent peu sous le ciel africain. D'autre part, les déplacements incessants des populations à l'intérieur de l'Afrique ont bouleversé ce continent pendant des siècles et n'ont pas peu contribué à l'instabilité des Etats et des civilisations. Il semble qu'actuellement l'habileté artistique soit arrivée au dernier degré de la décadence. Souvent les indigènes ne connaissent même plus la signification de leur art ancien et lorsque, mus par un sentiment de crainte, ils cachent les œuvres d'art qu'ils vénèrent, c'est par incompréhension de leur propre histoire.

Les empires de l'Afrique centrale et occidentale qui ont laissé un héritage artistique important ont disparu, le royaume de Bénin, l'empire de Lounda, celui du Kaschembé, d'autres Etats encore.

Je suis le premier à admettre qu'on se heurte à de grandes difficultés, quand on cherche à expliquer l'art africain. Trop souvent on veut y découvrir les formules et les problèmes qui obsèdent l'artiste contemporain. Je reconnais que les sculpteurs nègres ont résolu quelques uns des problèmes plastiques qui nous préoccupent aujourd'hui encore. Mais la constatation de ce fait ne fournit pas, à elle seule, une interprétation suffisante de l'art africain.

Au premier abord, il peut paraître séduisant d'établir, d'après l'évolution des styles, un ordre chronologique dans les diverses manifestations artistiques. Mais la probité nous oblige à reconnaître qu'en fait nous ne connaissons pas les lois qui régissent le développement d'un style. Le genre primitif peut marquer aussi bien le déclin que le début d'un art. Ce n'est pas seulement l'époque qui détermine le degré de perfection technique ou plastique d'une œuvre d'art, c'est encore le talent personnel. Aussi ne peut-on pas définir avec quelque précision la valeur artistique des Noirs, si on la juge d'après des formules toutes faites et désuètes. On n'aboutira à aucune conclusion sérieuse en ayant recours aux conceptions actuellement en vogue ou à des procédés analogiques. Fort heureusement l'art nègre révèle plus de vitalité que la mode africanisante.

Une sentimentalité qui s'abuse elle-même, des conceptions fantaisistes et banales, qui ressemblent étrangement à des chimères, ne mènent à aucun résultat pratique. Tout d'abord, gardons-nous de vouloir découvrir dans la sculpture africaine l'image atténuée d'un art primitif. Un bon nombre d'œuvres sculptées par les Noirs sont tout ce qu'on veut, mais n'ont rien de primitif, elles ne sont pas davantage nécessairement constructives. La difficulté qu'on éprouve à en donner une analyse objective et détaillée nous engage à nous fier à l'intuition psychologique, alors qu'en réalité nous avons beaucoup de peine à saisir même approximativement la contenu moral de ces œuvres. On s'abuse de mots, on prête trop légèrement à l'œuvre examinée

les sentiments qu'on voudrait y trouver et qui dénotent une incompréhension complète. Si l'on veut étudier l'art africain avec profit, il est nécessaire de l'interpréter en dehors de toute idée romantique, voire même de tout point de vue purement ethnologique. Ce but ne sera atteint que par la collaboration de l'ethnologiste et de l'historien de l'art.

Lorsqu'on essaie de grouper de manière satisfaisante les productions artistiques africaines, on se heurte déjà à de réelles difficultés. La première, c'est notre connaissance médiocre des choses d'Afrique. La répartition géographique qui parait d'abord convaincante ne tarde pas à se révéler insuffisante. Dans la même contrée, en effet, nous trouvons fréquemment des œuvres de même époque qui procèdent de conceptions entièrement différentes. Rien n'est plus facile que de dresser un tableau parfait de l'art d'une contrée, en négligeant de mentionner tout ce qui pourrait contredire la théorie qu'on veut défendre. Prenons, par exemple, une œuvre d'art provenant du bassin du Congo: il est souvent impossible de déterminer à quelle tribu appartenait l'artisan qui en est l'auteur. Dans cette région, en effet, il s'est produit, depuis longtemps, un va et vient perpétuel de populations. On peut dire que non seulement les tribus ne sont pas géographiquement établies les unes à côté des autres, mais qu'elles s'enchevêtrent. Comment retrouver, sans crainte d'erreur, la tribu qui, depuis la disparition des puissants empires, se trouve réduite à l'unité de famille? Au temps où fleurissaient ces grands Etats, plus d'une tribu fut englobée, les familles de vieille souche furent absorbées dans les grands groupements politiques. La tribu est dès lors moins une forme ethnique particulière et fortement caractérisée qu'un signe de parenté avec des familles de chefs, familles de sang sacré. De plus il faut distinguer de la tribu l'Etat, lien fragile, souvent élastique, qui comprend plusieurs tribus soumises à l'hégémonie de la tribu règnante.

Une conséquence de cette situation, c'est qu'on est tenté de mettre en évidence l'art d'une tribu ou d'une contrée déterminée et de le considérer indépendamment de l'ensemble, parce qu'on y aura été engagé par une particularité technique quelconque. Tel a été le cas pour les bronzes du Bénin et les peintures des Boschimen. Si l'on veut y voir clair, il importe de s'élever au-dessus des particularités techniques, qui émergent de la confusion, et de s'attacher aux grands caractères généraux. C'est ainsi, par exemple, que les bronzes du Bénin, dont la singularité technique paraît déconcertante au premier abord, s'expliquent aisément lorsqu'on les compare à l'art des Yoroubas et qu'on étudie le développement qu'ils ont trouvé plus tard au Cameroun.

Cependant, en matière d'interprétation, on ne saurait trop user de prudence et de discrétion, car, dès qu'on essaie d'approfondir les choses d'Afrique, on se trouve en face d'une infinité de questions impossibles à résoudre. A tel point qu'il faut déjà beaucoup de finesse pour arriver à poser les problèmes. La question de l'art des Yoroubas n'est pas plus élucidée que celle des bronzes du Bénin ou de l'art

de Simbabyé. Ce qui nous arrête à chaque instant, c'est que nous ne pouvons pas savoir où les formes d'art ont pris naissance et par quels intermédiaires elles sont parvenues aux endroits où nous les trouvons. On est tenté parfois de recourir aux légendes pour déterminer au moins le sens de l'œuvre. Mais la sculpture et les légendes se rattachent souvent à des courants traditionnels entièrement divergents. Des tribus étrangères imposent leur mythologie particulière aux tribus qu'elles ont vaincues et modifient par là même la signification première des œuvres d'art existantes. L'introduction du christianisme contribue également à cette déviation des mythes. Aussi, sommes-nous souvent obligés, en présence des témoins de l'antiquité africaine, d'avouer notre ignorance, comme le font les indigènes. L'Afrique où tant de peuples se développent, où tant d'autres sont à leur déclin, se refuse obstinément à satisfaire la curiosité européenne.

On donne souvent le nom de fétiches aux statues africaines; mais ce terme, dont on fait un emploi abusif, finit par perdre sa signification véritable et ne sert souvent qu'à cacher notre ignorance. Au reste, nous pouvons constater que nous ne sommes pas plus au clair avec certains concepts modernes, dont on peut donner toutes les définitions possibles. Quels sens différents ne donnons-nous pas à des mots, tels que: intelligence, forme, etc? Dans la définition que le philosophe donne de l'idée de forme — telle qu'il la conçoit — il ne prétend pas épuiser le contenu intégral de ce concept. Il y met une nuance particulière, un accent personnel. Comment enfermer dans des formules les choses vécues, alors qu'elles sont expérimentées et senties avec des variantes infinies, selon la mentalité de chacun? L'abstraction ne peut donner qu'une représentation incomplète de l'objet et l'abondance des commentaires n'ajoute aucune précision. J'ai déjà fait remarquer combien il est dangereux de vouloir expliquer la signification intime d'une œuvre exotique, si l'on ne veut pas courir le risque de tomber dans de graves erreurs. Le sourire que nous devinons sur une physionomie peut avoir inspiré à un nègre une terreur folle tandis qu'une expression que nous qualifierions d'effrayante a pu provoquer chez lui une explosion de gaieté. Ce qui nous paraît un détail insignifiant peut avoir une importance primordiale pour le Noir et constituer la raison d'être de la statue. L'interprétation purement psychologique aussi bien que l'étude objective n'ont qu'une valeur relative pour arriver à la connaissance d'une œuvre, et ne font qu'augmenter la confusion, si on les emploie unilatéralement. Plus on s'occupe d'art nègre et plus on est pénétré d'un pénible sentiment d'incertitude, qui engendre la prudence.

Souvent, lorsqu'on se prend à considérer des œuvres isolées, des hypothèses séduisantes se présentent à l'esprit. Enchanté, on se voit déjà tout près d'aboutir à une solution; mais on constate bientôt avec regret et dépit le peu de solidité qu'offrent ces hypothèses, lorsqu'on essaie de les appliquer à une série de sculptures.

Un fait cependant domine toutes ces hypothèses: l'unité de style de l'art africain. Il nous est loisible de constater une véritable parenté au point de vue plastique

entre les sculptures provenant des différentes régions de l'Afrique. Chétive consolation d'ailleurs: comme les formes esthétiques sont en nombre restreint, il faut être bien naïf pour attribuer à chaque race ou région des caractéristiques qui leur soient propres. L'état de nos connaissances, même avec le recours à la comparaison des styles, ne nous permet pas d'aller aussi loin. Au contraire il est arrivé que des époques fort éloignées les unes des autres et des pays différents ont produit des œuvres qui ont de nombreux points de ressemblance. Il nous suffira de mentionner les peintures préhistoriques des cavernes, ou la tendance qu'ont certaines périodes de décadence à affecter la genre primitif par la recherche des archaïsmes. Même chez un seul peintre, il nous arrive de trouver des différences de technique ou d'inspiration dont il ne nous est possible de donner une interprétation satisfaisante que parce que nous savons qu'en dépit de leurs divergences, ces œuvres émanent d'un seul et même artiste. Le critique intelligent, en quête d'interprétation, se voit obligé de recourir en même temps à des formules tout-à-fait opposées, capables de comprendre les différentes tendances de l'artiste. C'est ainsi qu'il n'est pas exagéré de parler de la «dialectique» d'un Poussin, d'un Dürer ou d'un Cézanne.

Evidemment, il n'est pas difficile, une fois qu'on est renseigné sur l'origine unique d'œuvres dont le caractère disparate étonne, de risquer des hypothèses esthétiques ou psychologiques. Mais, en matière d'art africain, des procédés de ce genre sont inopérants, puisque nous ne connaissons pas un seul artiste. Les hypothèses ressemblent alors à de jolies fables.

Essaierons-nous de nous fonder sur l'étude objective des œuvres d'art? Pas davantage, car nous ne pouvons affirmer que notre interprétation soit conforme au point de vue de l'artiste nègre. Rien ne s'oppose, certes à ce qu'on prétende que l'art obéisse à des lois; les modernes, qui dogmatisent volontiers, en jugent du moins ainsi. Mais si vraiment l'art obéit à des lois, c'est le plus souvent d'une manière toute spontanée. Je ne veux pas parler ici du caractère puéril et insignifiant des mauvais romans, mais il est certain que les intentions de l'artiste sont souvent opposées à l'interprétation qu'en donne le critique, obligé par la nécessité à exercer son métier.

De façon générale, je n'hésite pas à maintenir les conclusions de mon premier livre, à savoir que la sculpture africaine présente des solutions cubiques d'une pureté et d'une logique qu'on trouve rarement ailleurs. Elle cherche à résoudre les problèmes de concentration et de liaison dans l'espace, et c'est de la sculpture égyptienne qu'elle se rapproche le plus dans ce domaine. Au contraire de l'art africain, l'art océanique s'attache en somme surtout aux combinaisons décoratives qu'on obtient par la discontinuité dans l'espace, et sait utiliser à l'infini les intervalles et les vides.

Alors que le cubisme en était encore à ses débuts, nous avons étudié les œuvres d'art nègre et trouvé des exemples d'un cubisme accompli. Au point de vue qui nous intéresse, les travaux si appréciés du Bénin et du pays des Yoroubas n'apportent, malgré leur finesse technique, aucun argument décisif: en effet, on ne formule pas

un jugement uniquement d'après l'habileté technique ou la mise en valeur de l'expression. Les artistes de ces régions nous apprennent qu'on ne doit pas se contenter de considérer l'art africain d'après des formules invariables. On parle souvent de la richesse infinie des nuances que renferment la culture ou l'art européens, mais l'art africain nous révèle des nuances tout aussi finement marquées, et il ne faut pas se laisser induire en erreur par cette expression stéréotypée: «l'art primitif» des peuples sauvages. Cette formule est beaucoup trop étroite et ne saurait que nous conduire à de fausses interprétations. Le fait même qu'il existe un art africain très fortement différencié nous autorise à dire que cet art s'est constitué lentement, alors même que nous ne connaissons ni l'origine ni le processus de son développement.

Même en admettant que l'art nègre ait subi des influences étrangères et accueilli des formes qui ne soient pas essentiellement africaines, il lui reste en propre une abondante variété de formes originales. L'art nègre nous offre en matière de sculpture, de décoration et de peinture, des réalisations qui nous autorisent à affirmer qu'il est égal et non inférieur à l'art de tout autre peuple. On n'en a pas encore, il est vrai, pleinement inventorié la richesse: mais ce n'est pas une raison pour ne pas l'étudier au même titre que l'art océanique et l'art américain.

Je ferai remarquer, dès maintenant, que dans ce volume je donne des spécimens d'art africain pris dans le pays des Yoroubas, le Bénin, le Gabon, l'Angola, le pays des Vatschivokoé, la région du Kassaï, l'Ouroua; je donne également un spécimen de l'art Simbabyé, provenant du pays de Mashona. La série d'art nègre présentée dans ce volume n'est pas complète. J'ai volontairement laissé de côté les productions artistiques du Sierra Leone, de la Côte d'Ivoire, de même que celles des pays situés au nord de la boucle du Niger, qui ont beaucoup de traits communs avec l'art arabe. J'ai peu emprunté au Congo français: on trouvera dans mon premier volume de nombreux spécimens qui proviennent du Congo français et de la Côte d'Ivoire, et dont l'importance n'échappera à personne. Si je me suis limité dans le choix des spécimens, c'est que j'y ai été contraint par le manque de place et aussi par les évènements. Cependant le travail que je présente au public donne une idée assez complète de la richesse artistique de l'Afrique occidentale et met en lumière l'unité et le caractère original de l'art africain.

Avec les Yoroubas ,nous atteignons un des centres artistiques de l'Ouest africain. On ne doit pas d'ailleurs considérer cette région comme une merveille d'art isolée, il convient au contraire d'étudier les rapports que l'art des Yoroubas présente avec celui des habitants du Bénin et du Cameroun.

Nous avons affaire ici à un tout bien délimité, qui, sous l'influence naturelle de conditions historiques et géographiques déterminées, révèle des modalités techniques différentes. Chez les habitants du Bénin, on a découvert une tradition aux termes de laquelle la caste dirigeante serait originaire du Yorouba. Les Binis ont les mêmes symboles empruntés au monde animal, un art décoratif

analogue et des compositions identiques à celles des Yoroubas. D'un autre côté, Ankermann a pu établir que les indigènes de la savane du Cameroun étaient des immigrés venus du Nord, ayant apporté avec eux la céramique et la sculpture sur bois. Ce seraient également des tribus errantes du Nord-Est venues du Tikar au Cameroun qui auraient importé l'art de la fonte du bronze. Ainsi se trouvent établies les relations historiques de ces deux provinces qu'unissent tant de liens artistiques. La limite de cette province artistique s'étend très loin vers le Sud: nous retrouvons un art décoratif fort rapproché de celui du Yorouba chez les Bakoubas établis entre le Sankourou et le Kassaï. D'après la tradition locale, ces tribus seraient également venues du Nord. A plusieurs reprises nous aurons à revenir sur les affinités artistiques existant entre diverses régions de l'Ouest africain, affinités dont les similitudes de style et de sujets portent témoignage.

Etablissons d'abord les rapprochements entre le Yorouba et le Bénin. Dans les deux pays les objets représentés sont presque identiques; mêmes totems: silures, serpents, béliers, lézards, etc. A remarquer également la manière de représenter les cavaliers, identique dans les deux régions. Les tablettes d'Ifa, ainsi dénommées par Frobenius, ressemblent étonnamment aux plaques de bronze du Bénin telles que Pitt Rivers les reproduit aux planches 18 et 21 de son livre. Les têtes en argile découvertes au Yorouba par Frobenius et qui se trouvent maintenant au Musée ethnographique de Berlin passaient naguère pour des spécimens isolés de l'habileté artistique des Noirs et on se croyait obligé de les faire remonter à une époque fort ancienne. Mais des arguments stylistiques nous engagent à les rapprocher des têtes du Bénin et celles-ci ne paraissent guère plus anciennes que les bronzes de ce pays. La tête de Rushmore, dont on peut trouver la reproduction dans l'ouvrage de Luschan intitulé: Altertümer von Benin, nous sert de transition facile entre les têtes d'argile de Frobenius et l'art du Bénin.

La similitude des sujets dans les deux pays s'explique aisément par la similitude des religions. Un ancien auteur anglais Burton écrit: «J'ai remarqué très tôt que la religion des Binis n'était autre que la mythologie confuse et mystérieuse des Yoroubas. Chez eux aussi on vénère Schango, le dieu du tonnerre». Un autre auteur, Callaway, qualifie le Bénin de puissante théocratie, analogue à celle du Yorouba. Comme les deux pays avaient très probablement la même culture, on ne peut guère, à moins de raisons spéciales, placer les sculptures du Yorouba à une époque postérieure à celles du Bénin. Pour le style, les têtes du Yorouba du Musée de Berlin sont certainement de la même période que les bronzes du Bénin.

Planche 1. — Cette tête de bélier fait penser aux têtes mieux connues de léopards ou d'éléphants, en métal ou en ivoire, provenant du Bénin. A l'instar des artistes du Bénin, ceux du Yorouba évitent de rendre la saillie des cornes. Les yeux, à

peine modelés, sont entourés de stries rayonnantes. Comme dans les reproductions de têtes d'animaux du Bénin, le nez sert d'axe à la figure.

On a trouvé des masques de béliers semblables à celui-ci dans les savanes du Cameroun.

Planche 2. — Nous avons déjà fait allusion à la parenté que présentent les tablettes d'Ifa et les plaques de bronze du Bénin. Les tablettes d'Ifa permettent de dévoiler l'avenir, par le moyen d'amandes de noix de palmier. Le relief est aussi mouvementé que sur les ivoires des Binis, spécialement les défenses ciselées. Le masque aplati, qui est la principale figure de la tablette, rappelle de nombreuses têtes du Bénin ainsi que les masques de danseur du Cameroun. Je tiens à faire remarquer aussi que les couvercles des coffres fabriqués par les Bakoubas pour serrer les étoffes de couleur sont ornés de bas-reliefs, tels qu'on en voit sur les tablettes d'Ifa.

Planche 3. — Plaque de bois faisant partie des ornements d'un prêtre de Schango.

Il est intéressant de comparer l'ornementation en relief de ce morceau avec le décoration des sièges, des plaques de bronze ou des vases du Bénin. Elle offre en outre des points de comparaison avec l'art décoratif des tribus du Kassaï, surtout celle des Bakoubas. — Au reste, il ne nous appartient pas, dans ce livre, d'étudier d'une manière approfondie l'art décoratif en Afrique. — La petite tête du milieu, en ronde bosse, fait immédiatement penser aux têtes du Bénin et du Cameroun, surtout aux têtes que nous avons vues, au Cameroun, sur les sièges et les portes.

Planche 3 à droite. — Fragment d'ivoire ciselé provenant du Bénin. L'agenouillement est rendu exactement de la même manière que sur un objet trouvé dans des fouilles à Ifé, au Yorouba. C'est un manche en quartz, long de 8 cm, qui se trouve au Musée ethnographique de Berlin. Les jambes croisées passent à travers les jointures du coude, et les mains soutiennent le visage. Nous trouvons au Cameroun des interprétations semblables de petits fétiches en argile. C'est dans la savane du Cameroun que le style du Bénin s'est conservé le plus longtemps. Il se peut aussi que, grâce à une émigration opportune, les tribus qui s'y trouvent installées aient échappé à la décadence artistique du Bénin, à moins que le style de la zone côtière ne se soit régénéré dans l'arrière-pays. Cette dernière hypothèse paraît la plus vraisemblable, d'autant plus que nous retrouvons des types du style plus récent du Bénin sur des masques de danse des Youyous au Cameroun. Comme le Cameroun est isolé dans ses montagnes, le style du Bénin y a pris un nouvel essor, il y a connu une sorte de renaissance rustique, rejetant les influences européennes auxquelles le littoral n'avait pu échapper. L'art redevint

intégralement africain. Cependant les procédés de la fonte des métaux ne purent se perfectionner, car le métal, importé d'Europe, faisait ici défaut.

Planche 4 (Statue de cavalier.) — Elle représente probablement Schango, le dieu du tonnerre du Yorouba, porté par la déesse Oja. Nous trouvons des statues équestres, de facture identique, chez les Binis. Qu'on se souvienne surtout des reliefs où l'on voit des nobles du Bénin escortés de personnages secondaires. D'autre part, des motifs de décoration découverts sur des vases d'argile du Yorouba ne sont pas sans analogie avec ces reliefs du Bénin. Le Musée de Berlin possède un de ces vases du Yorouba qui rappelle pour la composition, les reliefs du Bénin représentant des hommes avec des jambes en forme de silure. La femme qui porte le cavalier fait penser aux sièges ornés de figures du Cameroun et de l'Ouroua, reproduites à la fin de notre livre. C'est qu'il existe un certain répertoire de motifs plastiques utilisés, avec quelques modifications, par les nègres de toute l'Afrique occidentale. Cette statue équestre du Yorouba nous remet involontairement en mémoire des œuvres de notre moyen-âge. Je fais allusion à une pièce d'échiquier de l'Allemagne du Sud, datant du 14e siècle qui se trouve au Musée de l'Empereur Frédéric et dont la ressemblance avec la figurine que nous venons de décrire est frappante. En voyant les affinités de culture si marquées existant entre les différentes tribus africaines, nous ne pouvons nous détacher de l'idée que cette culture s'est formée au temps où des peuplades, aujourd'hui séparées et qui s'ignorent presque complètement, habitaient un même territoire, avant d'entreprendre vers le Nord ou vers le Sud leur grand mouvement de migration, dont le point de départ semble bien être l'Abyssinie, ce grand réservoir de peuples. De la ressemblance entre l'art plastique du Bénin et celui du Yorouba, on peut conclure que ce dernier ne doit pas être beaucoup plus ancien que le premier.

Planche 5 (Relief en bois du Yorouba). — Si la sculpture nègre témoigne d'une puissance plastique remarquable, les reliefs, eux, se bornent souvent à un simple jeu de surfaces planes, sans mouvement ni modelé. Cependant il faut se garder de généraliser. Ce sont précisément les productions les plus anciennes, comme les tablettes d'Ifa ou les reliefs du Bénin, qui sont animés d'un mouvement plus dramatique. La tablette d'Ifa est certainement antérieure à ce bas-relief, ce qui n'empêche pas l'ouvrage le plus récent d'être d'une facture plus primitive et plus simple. Il faut remarquer qu'en matière d'art l'évolution ne s'accomplit pas nécessairement du simple au complexe; les modifications de style s'opèrent souvent en sens inverse. Ce relief est une belle pièce à tendances archaïsantes. L'artiste, fatigué de l'indiscipline dont témoignait l'art de son pays, cherchait à faire simple et calme. On peut se demander si cette tendance archaïsante est voulue ou si, comme dans l'ancienne Egypte, deux courants opposés se maintenaient côte à côte dans le même temps.

Il est difficile de se prononcer à cet égard. En tout cas, il est certain que ce style primitif n'est certainement pas un signe d'indolence et de paresse, car s'il a jamais existé une tradition artistique, c'est en Afrique, où, aujourd'hui encore, l'art est exercé exclusivement par des familles déterminées, où, au temps des grands empires, il y avait un art de cour et un art sacerdotal qui étaient, en quelque sorte, le privilège d'une caste. Une tradition aussi fortement établie, engendrait naturellement un sens artistique très développé dont, il faut bien le dire, nous ne retrouvons guère aujourd'hui que des traces. Cette tradition a disparu au temps où les empires et les dynasties se sont écroulés, de même que le patrimoine religieux de l'Afrique centrale. On trouve encore chez les Bakoubas les vestiges d'une tradition artistique qui conserve soigneusement les différents motifs ornementaux, en les distinguant les uns des autres. Les Bakoubas ont un nom particulier pour désigner tous les motifs décoratifs du tissage ou de la sculpture. Nous retrouvons sur des portes, des poteaux et des bahuts, jusqu'au Kassaï et au Sankourou, le style du plan lisse et paisible, sans forte saillie ni mouvement accentué, observé sur le bas-relief du Yorouba. Le plus beau morceau de cette série est sans doute un bahut du Musée du Congo à Teroueren, attribué aux Bakoubas. Cette pièce établit une liaison inattendue entre les reliefs en bois de l'Afrique centrale et les peintures des Boschimen. Il y a une analogie de style si frappante avec ces dernières, que le Dr. Maaß du Musée du Congo ne craignait pas d'attribuer ce bahut aux Boschimen.

Nous arrivons maintenant aux types mieux connus de l'art du bronze au Bénin. Cet art est celui qui nous est le plus accessible; l'Européen de culture moyenne y trouve un naturalisme assez puissant et il éprouve un certain plaisir à en admirer la technique et l'habileté d'exécution. Cependant l'admiration même que les Européens éprouvent pour ces bronzes est de nature à faire suspecter leur valeur esthétique. Nous remarquons les mêmes louanges excessives sur la production artistique africaine, lorsqu'il s'agit des vases d'argile et de la tête d'Olokoun au Yorouba, œuvres que l'on estime trop au-dessus de leur valeur. Ce sont peut-être des records d'habileté au point de vue technique, mais non au point de vue du style. Si l'on veut apprendre à connaître l'art africain dans son entière pureté, c'est l'art du Cameroun qu'il faut étudier. Cet art, en effet, a délibérément renoncé à tous les raffinements du Bénin, qui ont un arrière-goût d'importation étrangère, pour revenir aux formes grandes et simples. Qu'on étudie aussi les productions artistiques de la Côte d'Ivoire, du Gabon, du Kassaï et du Tanganika.

Comment cet art raffiné a-t-il pénétré dans le Bénin? D'après une tradition conservée chez les Binis, la technique du bronze coulé fut introduite de façon fort curieuse par le roi Essigué, le dixième de sa dynastie. On connaît d'autre part une tradition différente, qui parait plus vraisemblable, d'après laquelle les rois de Bénin seraient originaires de la ville d'Ifé, au Yorouba et auraient apporté avec eux l'art du bronze. Cette seconde version, est renforcée par les grandes analogies

qui existent entre la culture du Bénin et celle du Yorouba. Les habitants du Bénin se procuraient le métal fondu surtout par l'intermédiaire de marchands d'outre-mer, principalement des Portugais et des Hollandais qu'on trouve souvent représentés sur des reliefs. Sur de nombreuses plaques nous voyons aussi les bracelets de cuivre et de plomb, appelés manilles, qui servaient de matière à fondre.

D'une façon générale on peut dire que l'art du Bénin se rattache étroitement au style de l'Afrique occidentale. Nous avons signalé la parenté très étroite qui le rattache à l'art du Yorouba et à l'art du Cameroun. Dans ces deux régions, on emploie les mêmes motifs plastiques, les mêmes totems: silures, léopards, serpents, béliers, etc. C'est ainsi que des œuvres du Yorouba font pendant à des sculptures du Bénin représentant des personnages affublés de queues de silure en guise de jambes. A titre d'exemple, je citerai le coffre en bois du Yorouba exposé aujourd'hui à Hambourg, sur lequel nous voyons un corps de poisson se terminer par une tête humaine. A remarquer aussi la parenté évidente qu'il y a entre les bases de sièges et les plinthes ornées de têtes du Bénin d'une part et les ornements des tablettes d'Ifa d'autre part.

Les œuvres d'art du Bénin et du Yorouba sont un témoignage des raffinements techniques dont le Noir était capable. Nous ignorons du reste à quelle époque on a atteint à une telle perfection; l'art ancien de l'Afrique reste un mystère. Peut-être essaiera-t-on un jour d'étudier l'art égyptien de façon comparative; on arrivera alors à établir avec l'art de l'Afrique centrale des affinités au sujet desquelles on ne peut émettre aujourd'hui que de fragiles hypothèses. En attendant, nous nous refusons à accepter les dates fixées par certains écrivains qui, pour les statues de bois, par exemple, parlent du 12e siècle, avec autant de raisons que s'ils tiraient des numéros d'une mystérieuse loterie. Nous avons bien quelques lumières sur le passé artistique de l'Afrique, mais il nous est impossible jusqu'à présent de fixer une chronologie.

Les bronzes du Bénin n'ont été choisis que pour leur valeur esthétique. Nous ne pouvions songer à faire une revue générale de cet art aux aspects multiples.

Je préfèrerais ne pas parler de la raison d'être de ces têtes. Il est certain qu'elles ne sont pas de celles qui servaient de support aux défenses d'éléphants ciselées. Les planches 6 et 7 donnent tout-à-fait l'impression de portraits. En partant de cette idée préconçue que l'art nègre n'est qu'un art primitif, traitant uniquement des types impersonnels, on risque de négliger l'art africain du portrait, pourtant si riche et si nuancé.

Comme l'art égyptien, l'art africain a ses racines dans le culte des défunts, le culte des ancêtres. La religion est l'élément prépondérant de toute la production artistique des Noirs. A ce cycle magique appartiennent également les représentations d'animaux; mais il s'agit alors en général d'images de totems. Dans son livre devenu classique «Seelenglaube und Ahnenkult bei afrikanischen Völkern», «Croyance à l'âme et culte des ancêtres chez les peuples africains», Ankermann a analysé avec un sens

critique aigu les diverses conceptions de l'âme. Il commence par établir la multiplicité de ces conceptions, et il aboutit à cette définition de l'âme: l'âme réside dans l'image, telle qu'elle subsiste dans le souvenir. Cette conception est antérieure au concept purement intellectuel de l'âme. C'est ainsi que les Zoulous répondaient au missionnaire Callaway qui leur demandait si l'ombre projetée par son corps était son âme. «Non, ce n'est pas ton Itongo, mais ce sera l'Itongo ou l'âme de l'ancêtre de tes enfants après ta mort.» Nous entendons souvent parler d'indigènes qui se refusent à pénétrer dans une pièce où sont suspendus des tableaux «à cause des âmes qui sont enfermées dans les tableaux». Les Wasous répondirent à Dannholtz: «Ce qui à la mort se sépare du corps, c'est l'ombre». Nyendael cite des traits semblables à propos des Binis. «Ils appellent l'ombre d'un homme Passadore (c'est-à-dire guide); elle doit témoigner si cet homme a bien ou mal vécu.» Ici encore, nous retrouvons l'image de l'ombre, l'âme enfermée dans l'image. Les Binis dirent un jour à Dappert que «les ombres des aïeux apparaissent à l'homme dans son sommeil». Ces conceptions nous rappellent l'importance que les Egyptiens attribuaient au Kâ.

La conception magique de la forme humaine et les liens entre l'ancêtre et le totem ont souvent amené l'artiste à recourir à des formes mi-religieuses, mi-fantaisistes. Suivant que le souvenir du mort est plus ou moins vivant, l'image de l'ancêtre a plus ou moins la valeur d'un portrait. Cependant nous connaissons aussi des portraits authentiques de vivants. D'après une tradition des Bakoubas, le chef Shamba Boulongongo fit faire de son vivant sa statue, pour perpétuer sa mémoire dans les générations futures, et pour que la contemplation de cette statue leur procurât des consolations dans leurs tribulations. C'est un fait caractéristique que l'exécution intentionnelle de portraits de vivants, destinés à servir aux descendants de statues d'ancêtres.

Si l'on tient compte de tous ces faits, on peut affirmer que les bronzes du Bénin sont à la fois des images d'ancêtres et des portraits. On a trouvé un certain nombre de têtes plus récentes sur les autels des Youyous; les bronzes anciens ont été découverts, à demi-oubliés dans des chambres de débarras, par une expédition anglaise.

Planche 6. — Cette statue en bronze est probablement un portrait comme celle de la planche 7. Elle représente sans doute une femme de la noblesse ou une princesse. On le devine au grand nombre de colliers de corail qu'elle porte et qui ont une importance spéciale pour les nègres du Bénin. Une de leurs fêtes les plus solennelles est précisément la fête des coraux; on la célèbre en présence du roi qui ne se montre qu'à cette seule occasion. Au cours de cette fête, on offrait des sacrifices sur les coraux, on les aspergeait du sang des victimes décapitées. Il nous est parvenu une prière que le roi prononçait sur les coraux arrosés de sang: «O perles, quand je vous porte, donnez-moi la sagesse: ne laissez ni youyou, ni maléfice s'approcher de moi.»

La princesse porte comme coiffure une sorte de hennin recourbé et recouvert d'un filet garni de perles; sur le socle, se trouve reproduit l'animal du clan: le poisson. Cette tête nous montre l'art du portrait au Bénin arrivé à son apogée. Malgré les différences de matière et d'époque, il est aisé de reconnaître les affinités de ce morceau avec les masques du Cameroun sculptés dans le bois et recouverts de peau (généralement de peaux d'antilope).

Planche 7. — Observer d'abord l'axe oblique de ce visage d'enfant. Nous trouvons cette même direction de l'axe dans quelques têtes du Yorouba, et plus tard aussi dans des statues du Mayombé qui nous apparaissent volontiers comme une dégénérescence de l'art du Bénin. Des auteurs assez anciens ont établi qu'il y avait des communications par eau entre le Bénin et l'embouchure du Congo. La différence d'orientation entre le menton, qui est droit, et l'axe du visage, qui est oblique, est frappante. La paroi de métal de cette statue, qui semble appartenir à une époque assez ancienne, est très mince. On pourrait dire que plus la couche de métal est mince, plus les statues sont appréciées. Selon une tradition des Bakoubas, deux hommes de sang sacré se disputaient la dignité de chef: elle fut accordée à celui qui réussit à couler le morceau de métal le plus léger.

Planche 8. — Voici un morceau fort curieux dont la signification nous échappe. Les yeux, à peine creusés, l'exécution du nez, de la bouche et même de tout le visage rappellent beaucoup les têtes du Mayombé. On trouve aussi sur certains morceaux de l'Ouroua le même manière de reproduire les yeux. La coiffure, si étrange, présente une vague analogie avec certains masques du Cameroun, où la coiffure est de proportions bien plus considérables, ou avec des ornements très audacieux.

Planches 6, 7 et 8. — Ces planches donnent l'impression de portraits. L'art nègre varie à l'infini ses thèmes, qui sont d'une richesse extrême; il traite le portrait individuel tout comme la représentation magique. Le portrait est un élément important de ce culte des ancêtres, qui a engendré chez les Noirs une activité artistique sans cesse renouvelée. Les portraits d'ancêtres sont de type très varié: Du portrait du vivant, du portrait d'après mémoire, l'artiste va jusqu'au signe symbolique qui, à la place de l'ancêtre, représente le totem. La même diversité se retrouve dans les masques. En général, les artistes évitent de donner aux images d'ancêtres une expression trop personnelle et un mouvement trop accusé. La sculpture égyptienne témoigne des mêmes préoccupations. L'idée de la mort, qui enveloppe toutes ces créations, contraint l'artiste à composer quelque chose de monumental; ces images en effet sont destinées à produire un effet magique. Pour lui donner toute sa puissance, l'artiste doit se représenter à lui-même le défunt avec une vivacité qui confine à l'hallucination; on obtient ainsi ces étonnantes statues dont les poses extatiques prouvent que leur auteur

a été obsédé par la volonté de provoquer une suggestion de caractère religieux ou magique. L'œuvre d'art ainsi créée ressemble davantage à un procédé de magie qu'à une simple statue. Ce symbolisme a pour corollaire religieux le totémisme: l'animal protecteur du clan tient la place de l'ancêtre. Souvent même, le souci de symbolisme fait délaisser la représentation du défunt: on se contente de bâtir une hutte pour les esprits; au lieu d'une œuvre plastique, on fabrique alors un objet auquel est liée d'une façon quelconque la vertu magique du défunt. Il est impossible d'interpréter ces objets au point de vue animiste; ce ne sont pas les objets par eux-mêmes qui sont animés; c'est bien plutôt la force psychique de l'ancêtre qui en prend possession et qui s'installe en eux. Voilà comment nous concevons ce qui, aux yeux de l'Europe, est une incompréhensible déviation de l'art religieux. Le sentiment religieux peut exalter la puissance créatrice du sentiment artistique, mais il peut aussi la détruire en proposant des conceptions impossibles à représenter. C'est précisément le caractère fantastique que peut prendre la religion, qui arrive à détruire des forces créatrices intéressantes et qui produit des œuvres dont la magie seule peut fournir l'explication.

Planches 9 et 10. — Ces planches représentent des animaux célèbres chez les Binis. On distingue sur la planche 9 une esquisse de paysage, destinée à servir de remplissage décoratif. Cette composition offre un parallélisme voulu et logiquement exécuté. A remarquer le changement d'axe sur les corps d'animaux. De la tête jusqu'aux cuisses, on voit le dessus du corps aplati, conformément aux lois de la perspective. Au contraire, les cuisses, les pattes de derrière et la queue sont vues de profil. Les parties essentielles concourent ainsi à l'effet d'ensemble.

Ces reliefs d'animaux comme aussi la statue du léopard se suffisent si bien à eux-mêmes, au point de vue artistique, qu'ils n'éveillent en nous aucune idée religieuse. Et pourtant les religions africaines nous apprennent qu'en dépit de leur naturalisme relatif, ces reproductions d'animaux se rattachent à des conceptions totémistes et au culte des mânes des ancêtres.

Planche 11 (Masque d'un Ekoï). — A propos de ce morceau si curieux, je tiens à citer deux jugements des Ekoïs, jugements que j'emprunte à l'ouvrage d'Ankermann. Les Ekoïs décrivent de la façon suivante les mânes de ceux qui sont morts. «Lorsque le corps de l'homme se décompose, il en sort une nouvelle forme humaine, semblable en tout point à l'homme, lorsqu'il vivait encore sur la terre.» Il est rare qu'un masque africain ait été exécuté avec un naturalisme aussi étonnant. Devant ce masque de bois, nous avons l'impression d'être en présence du portrait authentique de l'homme vivant, nous sentons qu'on a voulu, selon la formule des Ekoïs, «donner la forme de l'âme, ramassée dans un petit espace».

Ce masque offre des points de comparaison avec les reliefs du Bénin; cependant je ne connais aucun ouvrage de sculpture du Bénin où la bouche soit d'un naturalisme

aussi fort. On retrouve ce même naturalisme au Cameroun dans des masques de youyous, dans lesquels on insère des dents exécutées avec le plus grand soin. Les Ekoïs étaient établis près du Gross-River et c'est ainsi que ce masque pourrait être regardé à maint égard comme trait d'union entre le Bénin et le Cameroun.

Les *planches 12 à 20* donnent un aperçu général de l'art dans la savane du Cameroun. Le maniérisme, dû à la haute culture de la cour et de la ville, que l'on constate au Bénin, fait place à des formes puissantes dans ce rude pays d'agriculteurs, et la tradition décadente de la côte connaît ici une tardive renaissance de primitivisme. Les habitants actuels des steppes herbeux étaient des immigrés; fuyant devant l'invasion (celle des Foulbés, par exemple), ils s'étaient réfugiés au Cameroun, pays mieux protégé. Il se peut que ce soient ces habitants qui aient importé la tradition artistique de la zone côtière. Cette culture rustique du Cameroun nous paraît dans tous les cas aussi fraîche qu'une idylle préhomérique.

Si, plus tard, l'art du Bénin s'est encore surpassé en raffinement et en habileté technique, au Cameroun, l'art s'est pour ainsi dire renouvelé au contact des grandes formes constructives; au nouveau milieu, correspond un style nouveau. Les thèmes simples et puissants de l'art africain à ses origines sont repris; on ne modèle plus les visages affinés des courtisans et des femmes de la noblesse; la calme imagination de ces paysans reprend les formes constructives et se ressouvient, au milieu de la confusion causée par une civilisation trop complexe, des thèmes d'autrefois. La sculpture architecturale des villes du Bénin s'épanouit en honnêtes figures rustiques. Sans se lasser, les artistes reproduisent à l'infini l'antique motif africain du masque.

Au Bénin, l'art avait atteint une complexité qui reflétait la multiplicité des conceptions religieuses. Au Cameroun, on sculpte surtout des œuvres dont la signification ne dépassait pas le sens rituel de la danse; on fouille dans le bois et on taille dans la pierre des masques, des portraits d'ancêtres qui reviennent la nuit en dansant, on sculptait des masques qu'on plaçait sur la tête et qui sont une preuve évidente du culte du crâne. Sans doute les têtes du Bénin ont pour origine et pour fin ces mêmes cultes, mais de très loin, sans évoquer immédiatement à l'esprit une idée religieuse; elles laissent l'impression d'un art indépendant, et c'est pour cela qu'elles nous semblent n'être pas complètement africaines. Ces bronzes ne sont pas composés selon les formes originales et décèlent un «académisme» trop méticuleux. Ils sont plus maniérés que typiques, d'une technique qui révèle les procédés d'école plutôt que la stricte observance des règles, et c'est à ce titre qu'ils plaisent à «l'homme de la rue» d'Europe. Au Cameroun, au contraire, nous trouvons des masques qui produisent en nous une impression semblable à celle que nous éprouverions devant des chapelles funéraires. Ce pays où règne la simplicité, a retrouvé les vieux sentiments de terreur inconsciente et de piété exaltée.

Planche 12. — Ce masque s'écarte résolument des procédés du portrait employés au Bénin. C'est un masque destiné à un danseur. Les méplats sont fortement accusés; le crâne semble taillé dans la matière brute. Ce morceau est un des ancêtres du cubisme. Les sourcils se hérissent en arc pointu, les prunelles s'arrondissent en fortes ellipses saillantes. Le nez retient, à la façon d'une pince, les parties qui semblent prêtes à se disloquer; les joues se gonflent au point de former de vraies boules reliées par la bouche grande ouverte, par où respirait le danseur. La périphérie du crâne se hérisse de pointes et de bosses. Sur la tête se trouve le totem, l'araignée. A remarquer le relief saisissant de cet animal si souvent utilisé comme motif d'ornementation. Derrière l'animal, la chevelure est partagée en deux sphères hérissées de pointes. La composition de ce masque montre l'étroite liaison existant entre l'ancêtre et l'animal du clan.

Quelle distance entre le masque de l'Ekoï au caractère personnel si fortement accusé et celui-ci! D'un côté l'artiste a utilisé tous les moyens plastiques pour arriver à l'expression parfaite des sentiments; dans l'autre morceau, il jongle avec les volumes et réussit à ramener chaque partie à ses éléments cubiques.

Les *planches 13 et 14* représentent un masque de grandes dimensions. Le visage est partagé en plusieurs parties bien distinctes. Le masque à l'araignée est en bois d'un grain rugueux, ici l'artiste s'est servi d'un bois tendre qui autorise plus d'audace et qui permet de polir toutes les parties à la fois. Le visage est conçu d'une manière purement cubique. L'arrière-tête est surélevée et légèrement recourbée; l'artiste obtient ainsi une figure qui lui permet d'atteindre le maximum de contraste entre le volume et la surface ornementale. La ligne médiane de la coiffure se prolonge par l'arête du nez. Ce masque est un exemple frappant de l'habileté avec laquelle l'artiste nègre sait tirer des volumes naturels la forme qu'il veut réaliser.

Bien que la place nous fasse défaut pour les reproduire, nous voudrions dire un mot d'autres types de masques du Cameroun.

Nous trouvons au Cameroun le masque à deux faces, la tête de Janus, motif qui se répète au Kassaï sur les coupes des Bakoubas; ce masque, de toute évidence, était utilisé pour les rites du culte du crâne. Les artistes du Cameroun ont traité en ronde bosse un sujet analogue: ils représentent un homme et une femme, placés dos-à-dos, aussi étroitement liés, au point de vue de la composition, que les masques. Nous trouvons également de grands masques, rehaussés par une sorte d'échafaudage ou de couronne, formée souvent de totems accouplés. Parfois, la forme de l'animal se perd dans l'ornementation. Il n'est pas rare que le totem soit accroupi sur le masque, qui représente la tête de l'ancêtre; il existe même des spécimens où l'on peut encore deviner, grâce à certains motifs de décoration, les mains qui tenaient le totem. Je tiens à signaler qu'au Congo, sur le masque représentant l'ancêtre, au lieu du totem on place souvent la statuette d'un autre ancêtre

(voir planche 46). C'est là certainement une intéressante variante du «pieu des ancêtres». C'est surtout au Cameroun, sur les pieux d'ancêtres que l'on place devant les maisons des youyous et des chefs pour les protéger, qu'on trouve l'animal de la tribu placé sur la tête de l'ancêtre. Je tiens à faire remarquer encore que le Bénin possède aussi de ces masques à couronne, en bronze et en ivoire. On les utilisait peut-être comme boucles de ceintures ou comme pendentifs. Nous rencontrons, à nouveau, des pendentifs presque semblables dans la région du lac Tanganyka (voir planche 42). Ces bronzes du Bénin, travaillés avec beaucoup de finesse se retrouvent au Cameroun, mais de formes plus simples. Peut-être existe-t-il aussi un rapport entre la tête de bélier du Schango yorouba et les masques de bélier de la savane, de même que nous pouvons aussi supposer un lien entre la tête de bronze d'Olokoun, ornée d'un diadème et les masques à couronne du Cameroun. Il n'est pas impossible que le masque de danse (planches 13 et 14) soit une variante des masques à couronne.

Planche 15. — Ce masque nous ramène en pleine tradition de l'ancien Bénin. Même facture de l'œil et du nez. Chez les Binis, finesse recherchée, mollesse des contours; chez les agriculteurs du Cameroun, retour à la forme rustique, simplifiée à l'excès. Les diverses parties du visage sont rehaussées par un trait de couleur blanche. Peut-être une signification religieuse s'attache-t-elle à cette couleur blanche, car aujourd'hui encore, pendant les cérémonies religieuses, les images des ancêtres sont barbouillées d'une glaise blanche qu'on appelle «pembé». De même ceux qui y prennent part ornent, eux aussi, leurs corps de signes blancs.

Planches 16 et 17. — Vases à huile de palme. Le Noir possède une véritable maîtrise dans les arts appliqués. En Afrique, l'art ne végète pas dans l'isolement; on sait faire d'un vase avec des sculptures une œuvre admirable d'unité. Le pourtour du vase représenté à la planche 16 est entièrement recouvert de poissons recourbés. Nous avons déjà rencontré souvent ce motif au Yorouba et au Bénin. L'animal qui se dresse sur le couvercle donne une orientation différente destinée à faire contraste, le diamètre en diagonale. Les totems protègent le contenu du vase, la nourriture et celui qui la mange.

Planche 17. — Les deux personnages qui soutiennent le vase sont un ancien motif nègre. L'habitant du Cameroun aime à se représenter l'homme et la femme, dos-à-dos. M. von Garvens (Hanovre) possède une belle pièce antique dans ce genre. Parfois aussi, au Cameroun, une femme porte une coupe pleine d'aliments ou de vin de palme. La planche 33 prouve que ce motif est répandu dans toute la province artistique de l'Ouest africain jusqu'au Tanganyka. Cette reproduction évoque un sujet religieux, fait songer à une Cérès. On a souvent aussi représenté au

Cameroun la mère avec son enfant sur les bras. Ce motif, du reste, n'est pas particulier à une région artistique; on le retrouve dans tout l'Ouest africain. Les plus remarquables de ces sujets sont ceux qu'on a découverts chez les Vatchivokoés et les tribus du Kassaï.

Planches 18 et 19. — Spécimens de la sculpture monumentale du Cameroun. Les portes et les fenêtres des maisons de chefs et de Youyous sont ornées de sculptures. Les compositions s'adaptent aux formes architecturales. Les ancêtres sont représentés comme gardiens; ils sont sculptés les uns au-dessus des autres sur des pieux qu'on place à l'entrée de la maison, des deux côtés de la porte. Sur la tête de l'ancêtre se trouve le totem. La planche 19 montre des fragments d'une entrée de maison dont les montants sont ornés de personnages reliés entre eux par des traverses où l'on a sculpté des masques ou des totems. Les pieux d'ancêtres sont fixés parallèlement, les statues d'hommes et de femmes alternent assez régulièrement. La sculpture monumentale pourrait bien avoir sa source dans une ancienne architecture africaine, on a peine, en effet, à croire que de si beaux motifs de sculpture aient pu être inspirés par la construction, si primitive, des cabanes indigènes. L'art du Cameroun prouve de façon évidente que l'ancienne tradition de la Côte s'est réfugiée dans ce pays.

Planche 21. — Cette tête est un spécimen de l'art des Fans, appelés aussi Mpangwés. On possède d'eux toute une série de têtes impressionnantes. Pour mon compte, je connais deux motifs artistiques des Fans.

Ce sont d'abord des têtes, avec des cheveux flottants représentés avec une simplicité qui étonne. La tête ressemble à un triangle concave, le menton s'avance en forme de coin, le cou est un vrai cylindre, la partie postérieure de la tête est indiquée par la coiffure très ajustée, qui pend à la manière d'un bonnet. On raconte que les Fans étaient des immigrés venus du Nord-Est. Certaines œuvres d'art du Soudan méridional, assez proches des sculptures des Fans fourniraient une confirmation de cette hypothèse. La manière de représenter les yeux, simples cavités creusées dans la tête, est tout-à-fait particulière aux Fans.

Il y a encore dans cette tribu un autre genre de sculptures, qui se rencontre plus loin, jusqu'au Congo. Ce sont des statues de bois dont les têtes correspondent généralement au sujet représenté, mais dont les corps sont souvent traités d'une façon baroque: les membres sont tordus en bourrelets, comme des vis. Je signale que la mythologie des tribus de Fans est très belle et pleine d'intérêt.

Planche 22. — Spécimen d'un art qu'on trouve dans le sud-ouest du Congo. La tête, petite, repose sur un socle décoré, en forme de bâton, dont la signification nous échappe. Le Musée ethnographique de Berlin possède de beaux échantillons

de l'art des Vatchivokoés. A côté d'un art en pleine décadence dans la zone côtière, nous trouvons dans le territoire des Vatchivokoés des statuettes qui comptent parmi les ouvrages les plus caractéristiques de la sculpture africaine. Je rappelle les statuettes d'un fini parfait de la mère avec son enfant, qui proviennent de cette contrée. Ce motif, repris au Cameroun, se retrouve plus tard à l'intérieur du Congo belge, plus spécialement chez les Bahouanas dans le district du Loualaba-Kassaï. Les motifs plastiques de l'Ouest africain témoignent d'une grande unité. Quant au raffinement de l'art des Vatchivokoés, il nous permet de conclure à la très haute antiquité de cet art: peut-être sont-ce là des restes du royaume du Congo. Il y a peu de chose à dire sur leur origine. D'après les communications du Dr. Schachtzabel, admirablement au courant de tout ce qui concerne les Vatchivokoés, ceux-ci se seraient réfugiés au Congo, poussés par la migration des Dschaggas, tout comme les Baloubas. Cet exode pourrait remonter au XVIe siècle. Il est d'ailleurs difficile de déterminer si l'art des Vatchivokoés et des Baloubas est venu du Sud avec ces tribus ou si les immigrants qui s'établirent, les uns à l'embouchure du Congo, les autres dans l'Ouroua s'approprièrent un art déjà existant. Une autre ressemblance non moins frappante, c'est celle qui existe entre les statues du pays des Vatchivokoés et celles des chefs Bakoubas (nous en donnons un spécimen, planches 38 et 39). Je tiens à signaler également une œuvre d'art des Vatchivokoés, que possède le Musée ethnographique de Berlin. C'est une statuette représentant un homme debout sur une tortue. Cette statuette de bois révèle, pour l'exécution du détail, une technique au moins égale à celle du Bénin. Elle témoigne aussi d'un certain naturalisme d'expression, qui contraste avec l'objet religieux, un coffret à miroir, qui était fixé à la statuette. Ce coffret sert au magicien pour ses exorcismes. C'est en lui que réside le Ndozi, la force magique de la statuette. Si on interroge la statue, elle répond d'une voix faible d'homme. On trouve encore à l'embouchure du Congo un très grand nombre de statues plus récentes et d'une moindre valeur esthétique, où sont insérés de nombreux crochets. Une citation expliquera le sens de cette coutume. On dit à la statuette: «Si X me porte malheur, transperce son corps avec la pointe de tes crochets, et fais-le rentrer sous terre».

Nous arrivons maintenant à l'art de l'Afrique centrale, du bassin du Congo et du Kassaï, dans le domaine artistique des Bantous, où l'art nègre s'est manifesté dans toute sa pureté. Les travaux d'Ankermann nous permettent de reconstituer en grands groupements les tribus de ce pays.

Ce sont des explorateurs allemands qui, les premiers, découvrirent les grandes tribus du Kassaï, les Baloubas et les Bakoubas. Wissmann prit contact avec les Baloubas sous les ordres du roi Kalamba. Ce roi, soutenu par sa sœur, se conduisit en véritable iconoclaste, dans le dessein d'introduire le culte du chanvre. Les vassaux et les chefs subalternes furent contraints de détruire les portraits de leurs ancêtres; le culte du Riamba étouffa les anciennes coutumes; on commença à distinguer deux

catégories de dieux: les dieux de l'Est, qui fument le chauvre, et les faux dieux de l'Ouest, qui sont portraiturés et qui ne fument pas. Les Baloubas ne sont pas autochtones. Ils sont venus du Sud-est, probablement du moyen Zambèze, au début du XVIe siècle, sous la pression des Dschaggas. Balouba veut dire «gens de Louba». Louba est le grand fondateur d'empire des légendes africaines; son nom signifie: malade, faute, erreur. Outre cette importante migration, on constate une série de déplacements moins considérables, qui amenèrent la division des Baloubas en Baloubas de l'Ouest, ou Bena Loulouas, et en Baloubas de l'Est, ou Bahembas. Ces derniers fondèrent le royaume de Kasimba, dans le pays d'Ouroua (district du Katanga). Le culte du Riamba n'y pénétra pas, de sorte qu'on y retrouve beaucoup plus de statues que chez les Bena Loulouas.

C'est à l'expédition Wissmann que nous sommes redevables des meilleurs morceaux qui nous soient parvenus des Bena Loulouas. Ce sont des «portraits d'ancêtres» de grands chefs. La statue représentée à la planche 23 fut acquise par Wolff. Il l'obtint d'un petit chef rebelle des Baloubas qui la désignait sous le nom de Makabou Bouanga, le dieu protecteur des Baschilangués. Le chef représenté porte une épée en forme de trident, symbole de sa dignité, et une peau de léopard sur les cuisses. Cette figure est un modèle de l'ancien art du Kassaï. Le chef est un Bouloweh, un prince invulnérable, de sang sacré, le dieu protecteur de la famille ou de la race; c'est peut-être le chef sous la conduite duquel les Baschilangués conquirent leur lieu d'établissement et se constituèrent en tribu. Cette figure peut donc avoir été destinée à symboliser l'autonomie de la tribu des Baschilangués. Partout, chez les Bantous, nous rencontrons de ces chefs à larges vues, qui paraissent surgir du sol et qui entraînent tout un peuple à leur suite. C'est en ces Boulowehs que se cristallise l'histoire de la tribu. Le chef est d'origine surnaturelle, il est en contact avec les divinités et la généalogie des chefs se confond avec l'histoire de la tribu. Seulement il est difficile de tirer de ces généalogies des renseignements historiques précis, attendu que les chefs portent presque toujours le même nom. L'unité de civilisation du Kassaï se manifeste dans les relations de parenté des familles des Boulowehs. C'est la civilisation bantoue importée par eux au Congo, car la tradition de ces tribus rapporte qu'avant leur prise de possession de ce pays, un peuple de chasseurs de petite taille, les Batouas, «les petits vaincus des montagnes», y étaient établis. Les Boulowéhs sont les gardiens des totems et des fétiches de la tribu, auxquels est étroitement lié le boufoumouh, c'est-à-dire la fonction de chef. Aussi, en cédant le Makabou Bouango, le chef des Baschilangués perdait-il son boufoumouh, s'il faut en croire la vieille tradition. Wissmann a recueilli plusieurs autres pièces rares de même genre, par exemple, un fétiche protecteur des champs, une femme portant un pilon à manioc et une coupe à manioc.

Ces statues sont sans doute des images d'ancêtres et appartiennent à la catégorie des Mikisi Mihasi, c'est-à-dire que ce sont des portraits sculptés en souvenir des

personnages dont ils portent le nom. On les appelle aussi Bimwékélo, c'est-à-dire l'apparence. Ils sont l'œuvre de sculpteurs spécialisés, les Bwana Moutoumbo. Dans l'Afrique tout entière on trouve de ces sculpteurs officiels de fétiches. Ces œuvres d'art s'appellent aussi Ndozzi, ce qui signifie à peu près: corps astral. On dit en effet que ces figures d'ancêtres conservent l'ombre des disparus. Grâce à elles, les défunts gardent une sorte de personnalité diminuée. Le survivant gémit devant la statue: «Malheureux que je suis! J'ai perdu ma joie, mon amour; celui dont la voix réjouissait mon cœur, dont la vue me consolait, n'est plus! Malheur à moi! Que vais-je devenir? Esprits cruels qui me l'avez arraché, vous voulez ma mort! Esprits gardiens de l'aimé, mes esprits gardiens, rendez-le moi, car je meurs — que dis-je? je suis déjà mort.»

Le défunt solitaire gémit à son tour: «Seigneur, je suis affligé et sans amis au pays des morts. Il me serait doux d'avoir à mes côtés l'ami que j'aimais; daigne me l'envoyer pour qu'il me tienne compagnie et me console dans cette terre froide et humide.»

Le survivant et le défunt se réunissent près de la statue; celle-ci conserve l'ombre du mort, comme l'enfant nouveau-né conserve le nom du père. Grâce à la statue, on continue à vivre; lorsque le Balouba oint d'huile son corps, il en oint aussi la statue, ce «double» du mort. On danse devant la statue en tenant le totem à la main et on s'adresse à elle en ces termes: «O mère, nous dansons avec les ancêtres; eux dansent entre eux.» A la nouvelle lune, on expose les fétiches à la lumière bienfaisante de la lune et on les enduit d'argile blanche — car le blanc est la couleur des esprits —, de même qu'on badigeonne son propre corps de la même couleur.

Les statues portent le nom du défunt.

La *planche 23* représente le Makabou Bouanga, pièce d'une antiquité rare. Cette statue de chef fait involontairement penser aux cavaliers du Bénin; ce motif a été souvent traité par les Binis. Le guerrier coiffé d'un casque, debout, l'épée à la main droite, le bouclier à la main gauche, un tablier en peau de léopard et l'amulette sur la poitrine, voilà un sujet familier aux artistes du Bénin. Il se peut que les Baloubas l'aient emprunté à une tribu venue du Nord, mais il est également possible que l'art de l'Ouest africain se soit étendu jusqu'au Zambèze. Quoi qu'il en soit, nous retrouvons aussi bien chez les Baloubas de l'Ouest que chez les Baloubas de l'Est des motifs plastiques rencontrés au Yorouba, au Bénin et au Cameroun. Par moments, on serait tenté de croire que les Bakoubas importèrent leur art du Nord. Il est certain que cet art n'appartient pas en propre aux populations autochtones du bassin du Congo.

Nous sommes également redevables à l'expédition Wissmann des deux anciens tambours des Baloubas, représentés aux planches 24 et 25. Nous y retrouvons cette caractéristique essentielle à tout art africain: le côté utilitaire, le caractère pratique,

l'adaptation à un but déterminé. Il est difficile de juger si le Noir croit que l'image a son efficacité par l'emploi qu'il en fait ou par la vertu même du fétiche. Il est probable que ces deux notions coexistent en son esprit.

L'habitant du Kassaï distingue deux types de statuettes: le Mikisi Mihasi auquel nous avons déjà fait allusion et les Mikisi Mihaké qui sont des figurines purement magiques, qu'on emplit de sortilèges. Ici la représentation plastique, qui doit évoquer un souvenir précis, celui de l'ancêtre, n'est pas essentielle: les statuettes ne sont que l'instrument du Nganga, c'est-à-dire du magicien. On les perce pour y mettre des médecines à l'intérieur, on y insère aussi un miroir, afin que pendant la cérémonie d'exorcisme, présidée par le sorcier, elles puissent apercevoir l'ennemi dans le miroir; on y glisse encore des offrandes. On consulte ces figurines pour en obtenir des oracles et elles répondent en sifflant doucement entre les dents, comme le ferait un enfant: l'idée plastique est subordonnée à la destination magique. Cette croyance superstitieuse semble être une déformation du culte des ancêtres, et si nous comparons ces statues magiques avec les figures d'ancêtres, celles-ci nous révèlent un style plus ancien et une unité plus puissante. Il se peut aussi d'ailleurs que le nègre, dont on connait l'humeur capricieuse, n'hésite pas à jeter ou à détruire son fétiche, lorsque la magie n'a pas produit son effet. Enfin, ces statuettes sont souvent tailladées et jetées dans l'eau bouillante: elles représentent alors un ennemi qu'on tue par ce moyen.

Il serait hardi de schématiser avec trop de rigueur les choses africaines, si confuses et si peu stables. On se trouve en présence de nuances variées à l'infini et d'une foule de créations intermédiaires. Je ne fais allusion à ces figurines magiques que pour montrer à quel point notre travail est loin d'être définitif.

Une vieille légende des Baloubas cherche à expliquer l'origine du Mikisi Mihaké: Un jour, un esprit appelé Ngoy vint rendre visite à Nkulu et lui dit: «Grand Esprit, ne vois-tu pas combien les hommes sont misérables? La maladie, les guerres, la disette tourmentent ces malheureux, privés de tout secours. Donne-moi un remède contre ces maux» Le Grand Esprit exauça sa prière. Il tira du fond du lac Kisalé, où il avait sa résidence, une statue de la longueur d'un pouce, destinée à servir de modèle. — «Ngoy», dit-il, «voici un remède infaillible contre tous les maux. Va vers les hommes et dis-leur de fabriquer des fétiches comme celui-ci. Ensuite, apporte-les moi.» Ngoy obéit à cet ordre. Il appela Bwana Kiloumba le sorcier et lui apprit à faire des images semblables. Le sorcier en fabriqua différentes copies et les remit à Ngoy pour qu'il les apportât à Nkulu. Celui-ci lui apprit comment on met les formules magiques et divers ingrédients dans des fétiches. Il détermina quel serait le pouvoir des esprits et ordonna aux morts, dont les os seraient mélangés aux ingrédients, de tenir compagnie aux esprits.

Les tambours des *planches 24 et 25* sont certainement des insignes de la dignité de chef, des parties du Boufoumouh. Ils rappellent les tambours du Bénin, reproduits

par Ling Roth, et aussi un tambour du Bakouba qui se trouve au Musée ethnographique de Berlin. On retrouve dans l'Afrique entière cette tendance à représenter le corps humain sur des objets de simple utilité. Les Bakoubas se servent de gobelets en forme de crâne, où ils stylisent, raccourcissent et modifient la forme humaine jusqu'à la transformer en gobelets. Cette liaison si étroite de la représentation humaine et de l'objet a probablement sa raison d'être dans les cultes anciens. Nous connaissons une vieille légende du Bakouba sur l'origine de ces tambours. L'épouse d'un roi se rendit coupable du crime d'adultère avec un homme de basse extraction; elle fut surprise en flagrant délit par son époux. Celui-ci entra dans une colère terrible; il se fixa des plumes d'aigle aux deux extrémités de la bouche, se jeta sur son rival et le tua de son couteau. Comme le peuple voulait savoir ce qu'était devenu cet homme, le roi répondit: «Koy na boula, le léopard du village (c'est-à-dire le tambour à broyer), l'a avalé! Depuis lors, les sacrifices humains s'accomplissent au son de ces tambours.

Il faut remarquer, sur le tambour de la planche 25, les oreilles qui servent en même temps de poignées, taillées en forme de croix katanga, que l'art copte et l'art abyssin nous ont rendues familières.

Les *planches 27 à 34* représentent des ouvrages des Baloubas de l'Est, établis dans le district de Manyéma, près du Tanganyka. Ces sculptures nous contraignent à avouer notre ignorance: on se heurtera à des difficultés quasi insurmontables avant d'obtenir des éclaircissements sur leur signification. Les anciennes religions de l'Afrique se sont mêlées à toutes les superstitions et leur fonds primitif a été bouleversé par les interprétations arbitraires. Peut-être aussi les restes de la vieille tradition se sont-ils réfugiés dans les cérémonies des sociétés secrètes. Les membres de ces sociétés affectent de parler un langage archaïsant. Leurs rites sont les seuls dans lesquels les systèmes totémistes revêtent encore des formes définies et où chaque fétiche porte un nom particulier auquel est attaché un sens déterminé. On connait un nombre assez considérable de noms de statues, et de coutumes totémistes en usage dans les sociétés secrètes du territoire de l'Ouroua. Les renseignements les plus dignes de foi à ce sujet nous ont été fournis par le Père Colle. Si on compare les noms que les sociétés secrètes donnent aux fétiches et les noms des statues anciennes, on se rend compte que les noms nouveaux ne nous apprennent pas grand chose au sujet de ces statues. Parmi tous les fétiches de sociétés secrètes qu'on m'a cités, je n'en ai trouvé qu'un seul ayant une valeur plastique, c'est celui de la planche 33 représentant une femme accroupie appelée Kalila, la mendiante ou la fille de l'esprit. Il semble que les morceaux que nous reproduisons soient d'une époque où l'empire de Balouba avait un gouvernement assez centralisé et une religion officielle. On s'aperçoit que le déclin des Etats correspond à l'abandon des formules artistiques et des traditions religieuses. Les sociétés secrètes, échappant à tout

contrôle, sont en quelque sorte une institution antiétatique. C'est la raison pour laquelle des chefs influents — les cas s'est produit au Cameroun — s'opposaient de toutes leurs forces à leur constitution. Il est probable que les conceptions religieuses dont sont inspirées ces statues ne sont plus en vogue au Manyéma.

Les plus anciennes statues des Ourouas paraissent être celles des planches 27 et 28, les plus récentes sans doute celles des planches 31 et 33. Elles sont de même style et le nom du sujet de la planche 33 éveille encore une image précise dans l'Ouroua. Les deux porte-arcs (planche 30) proviennent de l'Ouroua, à en juger surtout par la coiffure. Les tatouages de la figure de gauche, les dessins d'ornementation des arcs rappelle les procédés des Béna Loulouas. Peut-être serait-il permis d'y voir la transition entre les deux styles des Baloubas. Cette parenté nous autorise à supposer que le premier style du Balouba prit naissance à l'époque où les tribus, aujourd'hui séparées, avaient un habitat commun. Elles colportèrent leur art du Nord vers le Zambèze; puis l'introduisirent dans les territoires du Kassaï et du Tanganyka. Aussi l'art de l'Afrique semble-t-il s'être étendu jusqu'au Zambèze.

Les *planches 35 à 39* donnent des spécimens de l'art des Bakoubas. Le premier explorateur qui pénétra chez ce peuple, le Dr. Wolff, membre de l'expédition Wissmann, raconte que jusqu'à sa visite, cette tribu avait vécu dans un isolement complet et qu'elle se distinguait nettement des peuplades voisines. On retrouve chez les Bakoubas, fortement marqués, certains traits particuliers aux Ethiopiens. Leur tradition rapporte qu'ils sont venus du Nord et qu'ils ont traversé quatre fleuves, l'Oubanghi, le Congo, le Bousira et le Loukényé. La véracité de cette tradition se trouve confirmée par le fait que leur art décoratif a des ressemblances nombreuses avec celui du Yorouba, plus même que n'en a l'art du Cameroun, cependant plus proche du Yorouba. Peut-être pourrait-on en déduire que les Bakoubas, dans leur mouvement de migration, ne traversèrent pas la savane du Cameroun. Il est singulier que l'art des Bakoubas ait plus de traits communs avec l'art du Yorouba qu'avec celui du Bénin. En tenant compte de ce fait, il est peut-être permis de considérer la migration des Bakoubas comme plus ancienne que les œuvres d'art du Bénin que nous connaissons. Chose curieuse, partout où nous sommes en présence d'un art essentiellement africain, la tradition le fait remonter à une origine septentrionale. Les sièges de l'Ouroua, par exemple (planches 31 et 32), nous font immédiatement penser à des coupes et des sièges analogues du Yorouba et dont nous retrouvons au moins le motif au Cameroun. La similitude des motifs ne peut s'expliquer que d'une seule manière: en supposant que ces peuples furent jadis voisins. Le fait que leurs migrations se sont dirigées à peu près dans le même sens en fournirait une nouvelle preuve.

On peut se demander si l'art des Baloubas et celui surtout des Bakoubas ne sont pas tributaires d'un art plus ancien ayant fleuri sur la côte du Loango et de l'Angola. Cette hypothèse est contredite par les œuvres d'art encore existantes de la

côte congolaise, et surtout par le fait, déjà relevé, que les Bakoubas ont des traits communs avec les Ethiopiens, et qu'ils vivaient isolés, sans relations avec leurs voisins. Ce sont précisément les plus anciennes sculptures de la côte qui ont le moins de points de contact avec les œuvres des Bakoubas. Il semble que les Bakoubas aient apporté avec eux leur art dans le pays qu'ils ont envahi, et d'autre part que le trésor artistique de la côte occidentale ait été, de même, importé du Nord, par une voie que nous ignorons. Torday nous a donné des renseignements très détaillés sur les Bakoubas. Cependant, je n'ose pas me baser sur la relation de cet explorateur, depuis que j'ai appris par un ethnologiste de toute confiance qui vit au milieu de cette tribu, que toute la chronologie de la dynastie, telle que Torday la donne, est inconnue du Loukango actuel et des membres de son conseil. Les gobelets des planches 35, 36 et 37 doivent certainement leur origine au culte du crâne. Il est probable qu'on déposait des présents dans ces gobelets. Ils représentent très souvent des formes humaines, aux jambes recroquevillées, les bras presque collés au vase. La tête se trouve reposer directement sur une base, souvent décorée d'ornements linéaires. De même qu'on trouve souvent au Cameroun des masques doubles, il existe, chez les Bakoubas, des gobelets à deux têtes, représentant sans doute un homme et une femme. Une quantité innombrable de types intermédiaires relient les gobelets à tête aux gobelets à simple ornementation.

Le Musée du Congo, à Bruxelles, possède une statue de bois, haute de 139 centimètres, peinte en diverses couleurs, qui provient certainement du Bakouba. Le style en est presque identique à celui du gobelet de la planche 37, l'exécution en est plus grossière et le corps est entièrement recouvert de tatouages. Cette statue prouve qu'à côté des gobelets en forme de crâne, il y avait une statuaire sans aucun caractère utilitaire et d'un style analogue à celui des gobelets.

Planches 38 et 39. — Nous voyons ici une des fameuses statues de chefs du Bakouba. A ma connaissance, il en existe deux exemplaires en Europe. Torday raconte que la statue de la planche 38 représente le chef des Bakoubas, Misa Pelengué Ké, qui régna vers 1780. En comparant la statue de Bruxelles à celle de Londres, on est frappé du faible développement des jambes, alors que le corps est si massif; cela rappelle les sculptures de l'Ouroua (planches 27 et 29). Au contraire, l'exécution très soignée du visage fait penser aux statues de mères, rencontrées chez les Vatchivokoés. D'un autre côté, la raideur de l'attitude semble indiquer que les statues des Bakoubas sont antérieures à celles des Vatchivokoés. Nous avons déjà signalé les affinités de l'art des Vatchivokoés avec l'art du Bénin. Je me demande presque si des œuvres comme celles-là ne permettraient pas d'établir un pont entre l'art du Bénin et celui du Bakouba.

Les *planches 42, 43 et 47* donnent des spécimens d'ivoires ciselés provenant du Congo belge. La statue de femme accroupie (planche 43) est un motif familier

aux Bahouanas. La disposition ornementale des membres nous rappelle la petite pièce du Bénin: «L'homme accroupi.» Le recroquevillement des jambes se retrouve, par exemple, dans la statue du chef Bakouba, comme aussi dans les statues de femmes de l'Ouroua. Le Noir représente volontiers des femmes, d'autant plus que la descendance par les femmes lui est une garantie de la pureté du sang.

Les Bahouanas ont sur les statues des idées très compliquées que nous avons encore mal éclaircies. Sans aucun doute, ces figurines se rapportent au culte des ancêtres, car les Bahouanas disent: «Les fétiches ont des doshi», c'est-à-dire les fétiches sont les «doubles» des ancêtres défunts. Le doshi, dit Torday, séjourne dans l'air; il rend visite aux amis du défunt et tourmente ses ennemis. Si son cadavre n'a pas eu de sépulture convenable, il poursuit sa famille. Cela nous donne la clef de la très courte prière suivante: «Mes pères, mes mères, laissez l'enfant en paix pour qu'il prospère.»

Les figurines de la planche 42, sauf la statuette de femme, sont des ivoires travaillés par les Warégas, tribu établie dans le voisinage du Tanganyka. En dehors de ces petits masques d'ivoire, ils en font de plus grands en bois. Les statuettes de femmes (planche 47) font partie des arts mineurs du Balouba oriental. Il n'est pas difficile de reconnaître leurs affinités avec les statues de bois du territoire du Manyéma. Il y aurait à faire toute une étude de l'activité prodigieuse des arts mineurs dans les territoires au sud-est du Congo jusqu'au lac Tanganyka.

Les *planches 44, 45, 46* représentent des masques de danse. Le masque est un motif plastique qui en Afrique remonte à une haute antiquité; déjà en 1352 le voyageur arabe Ibn Batuta vit des masques et assista à des danses masquées dans la partie Sud du Soudan. Ce thème décoratif a été l'objet de variations infinies de la part des sculpteurs africains. La planche 46 reproduit un masque du Kassaï. A la place d'une statuette, on met souvent un totem sur le masque. A titre d'explication de la planche 46, je raconte deux légendes du Sankourou sur l'origine des masques.

«Quelque temps après que Samba Mikepe eut épousé Kashashi, celle-ci mit au monde un enfant. Un jour, qu'elle s'éloignait du village pour chercher de l'eau, l'enfant courut après elle. Alors elle lui dit: «Retourne au village et reste près de ton père, pendant que je vais chercher de l'eau. Mais l'enfant refusa d'obéir et malgré les coups, il persista à la suivre. Obligée de surveiller l'enfant, Kashashi répandit la plus grande partie de son eau en chemin, ce qui la força à retourner au fleuve. Une fois de plus, l'enfant voulut l'accompagner. Menaces, punitions paternelles et maternelles furent vaines. L'enfant cria, hurla sans relâche jusqu'à ce qu'on lui permit de suivre sa mère. Kashashi était une femme intelligente et habile; pendant toute la nuit, elle réfléchit aux moyens d'empêcher son enfant de la gêner dans son travail. Elle finit par en trouver un. Dans la moitié de sa calebasse, elle

peignit une figure affreuse. Lorsque l'enfant courut de nouveau après elle, elle se mit la calebasse devant le visage et se retourna subitement. L'enfant fut effrayé et cria en s'enfuyant vers le village: «Ce n'est pas ma mère, c'est un fantôme effrayant.» C'était Kashashi, celle qui inventa les masques.»

— «Il y avait une fois un esprit du nom de «Mashamboy» qui vivait dans les eaux et tourmentait le peuple par la maladie du Goji. Ceux qui en étaient atteints perdaient la vue, tombaient à terre comme ivres et mouraient. C'était au temps où avait vu. Bo Kona lui demanda de faire la description de l'esprit, mais Bokoboko Epouvanté, il courut de toutes ses forces au village et raconta au chef ce qu'il avait vu. Bo Kona lui demanda de faire la description de l'esprit, mais Bokoboko dit: «Il est si effrayant qu'il m'est impossible de le décrire en paroles. Mais laisse-moi le temps et donne-moi les moyens nécessaires, je te ferai son portrait.» Bo Kona donna son consentement. Bokoboko se bâtit une hutte loin du village et se mit au travail. Il réclama de la biambonnée, des plumes d'oiseaux et la peau d'une grande chauve-souris. Bo Kona lui donna aussitôt les deux premières choses; quant à la chauve-souris, il commanda aux gens du village d'en chercher une, ce que l'on fit sur le champ, et il la fit parvenir à Bokoboko. Celui-ci confectionna un masque qui reproduisait les traits du «Mashamboy». Il utilisa pour cela deux arbres d'espèce différente, en tira deux couleurs, le jaune et le noir. Avec ces couleurs et de la terre glaise, il peignit le masque qu'il avait fait. Avec l'étoffe il fit un vêtement et s'en couvrit le corps. Ce vêtement était très collant et parfaitement ajusté. Il était composé de petits triangles de drap, teints en blanc ou en noir et cousus ensemble. Lorsqu'il fut terminé, Bokoboko le montra au roi, qui lui dit: «C'est justement ce qu'il me faut». Quelques jours plus tard, le roi disparut. Les femmes et ses sujets pleurèrent sa mort: elles demandaient sans cesse: «Où est le Nijmi»? Après le coucher du soleil, apparut dans le village un être effrayant qu'on n'avait jamais vu. C'était le roi, coiffé du masque de Mashamboy, mais personne ne le reconnut. Il arriva en dansant et causa une vraie terreur parmi les femmes et les enfants. Puis il disparut. Il enleva son vêtement, dans les buissons et le cacha soigneusement. Le lendemain, il retourna au village dans son costume ordinaire; des exclamations de joie l'accueillirent. Femmes et enfants lui parlèrent du fantôme effrayant qu'ils avaient vu la veille: «Je sais qui c'était, leur dit-il. C'était Mashamboy, qui nous donne le Goji. Il est venu voir s'il y avait dans le village des femmes querelleuses et des enfants méchants. S'il en avait trouvé, il aurait envoyé sa terrible maladie. Epouvantés, les femmes et les enfants promirent d'être tranquilles et obéissants.»

La *planche 48* reproduit une sculpture de Simbabyé, fragment qui se trouve au Musée ethnographique de Berlin. On a trouvé dans la Rhodésia du Sud de curieux édifices en pierre, des fortifications de forme elliptique, munies de tours coniques.

Le Hollandais Dappert raconte que le palais impérial de Simbaboé se trouvait à cinq milles à l'ouest de Sofala. Le souverain de ce pays, où l'on se livrait surtout à l'extraction de l'or, se nommait Monomopata, ce qui voudrait dire maître des montagnes ou maître du travail. Les bruits qui couraient sur ce pays excitaient fortement les imaginations. On croyait avoir découvert le pays de l'or, Ophir ou Pount. On se figurait aussi que les fortifications en avaient été bâties par des Egyptiens, des Phéniciens ou des Arabes. De nos jours on admet plutôt que ce pays a été habité par une population bantoue qui aurait élevé ces fortifications pour se défendre contre les invasions des peuples du Nord et les habitants de la brousse. Quoi qu'il en soit, on a trouvé dans le voisinage de ces ruines deux crânes et quelques ossements et on a pu constater que les crânes ressemblaient aux crânes bantous. Dans les ruines mêmes, on a trouvé des tessons de pots, des objets de parure et une quantité de sculptures très curieuses en lardite, représentant des éperviers dressés sur de longues colonnes de pierre. Ces différents objets ne doivent guère remonter au-delà du XIVe siècle. Le fragment reproduit à la dernière page de notre livre montre avec évidence l'abondance des problèmes que pose une enquête sur l'art africain.

Ces morceaux de sculpture de Simbabyé rappellent une œuvre, tout aussi énigmatique, qui se trouve au Musée de Berlin. Il s'agit d'une stèle de pierre ancienne, provenant du Groß-River. Cette pièce de Simbabyé est une statue en pierre aussi, mais cela ne fournit aucun argument contre l'origine africaine de ce morceau. Il suffit d'observer l'élan représenté sur le socle de la sculpture. L'épervier semble tenir l'élan dans ses griffes, ce qui explique qu'il soit représenté à rebours. Or, nous connaissons très bien cet élan par les peintures des Boschimen. Comparons à ce relief en pierre les peintures des Boschimen du district de Molteno, par exemple les frontispices du livre de Tongue. Nous sommes frappés de voir la parenté de ce fragment avec des reliefs sur rochers tout-à-fait analogues du pays des Boschimen: Stow estimait que l'art des Boschimen remontait à 500 ans et plusieurs auteurs attribuent à peu près la même ancienneté aux sculptures de Simbabyé. L'opposition dans l'orientation de l'élan et de l'épervier est essentiellement africaine, de même la combinaison entre le ronde bosse et le relief. La partie en relief de cette sculpture décèle, malgré la différence de technique, des rapports très étroits avec l'art des Boschimen, et la concentration et la simplicité des formes nous autorisent peut-être à voir dans cette sculpture de Simbabyé une œuvre africaine.

PLANCHES

1. Tête de bélier représentant Schango, Yorouba. 30 cm haut. Bois. — Musée Folkwang, Hagen.
2. Tablette d'Ifa. Larg. 90 cm, haut. 30 cm. Bois. — Collection Carl Einstein.
3. A gauche: Plaque ornementale, provenant de la sépulture d'un prêtre de Schango. Yorouba. Haut. 38 cm. Bois. — Musée Folkwang, Hagen. A droite: Homme accroupi. Fragment en ivoire. Bénin. Haut. 10 cm. Berlin, Musée ethnographique, III, C 17 373.
4. Statue équestre de Schango, porté par la déesse Oja. Yorouba. Haut. 1 m. Bois. — Berlin, Musée ethnographique, III, C 27410.
5. Fragment d'un liteau de bois. Yorouba. 30 × 20 cm. Berlin, Musée ethnographique, III, C 27235.
6. Tête de femme. Bénin. Bronze du 16e siècle. Haut. 48 cm. Berlin, Musée ethnographique, III, C 12507.
7. Tête de jeune fille. Bénin 16e siècle. Luschan décrit ainsi la statue: tête de jeune fille rachitique dont le nez est renfoncé. Bronze. Haut. 15 cm. Berlin, Musée ethnographique, III, C 12514.
8. Tête. Bénin. Haut. 15 cm. Bronze. Berlin, Musée ethnographique, III, C 12513.
9. Deux panthères. Relief en bronze. Bénin. Haut. 20 cm, long. 30 cm. Berlin, Musée ethnographique, III, C 8486.
10. Panthère. Bénin. Bronze. 48 cm haut, 29 cm long. Berlin, Musée ethnographique, III, C 10877.
11. Masque d'un Ekoï. Groß-River. Haut. 26 cm. Bois. — Berlin, Musée ethnographique, III, C 12606.
12. Masque de danse. Homme avec une araignée sur la tête. Bois. Cameroun, région de Bafoum. Localité Mbang. 29 cm haut, 22 cm large. Collection Carl Einstein.

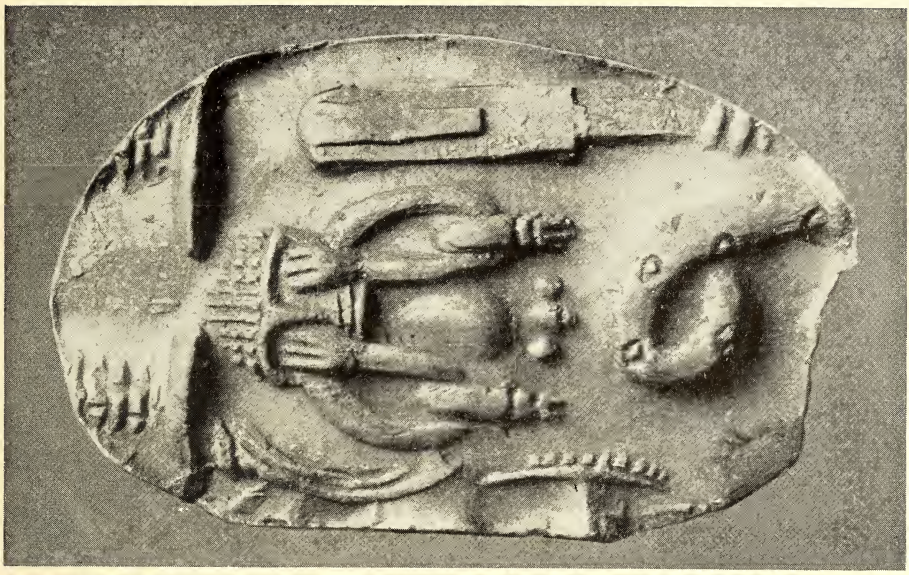
13 et 14. Masque. Bois. — Cameroun. Bamendyo. 67 cm haut, 52 cm large. Collection Falk.

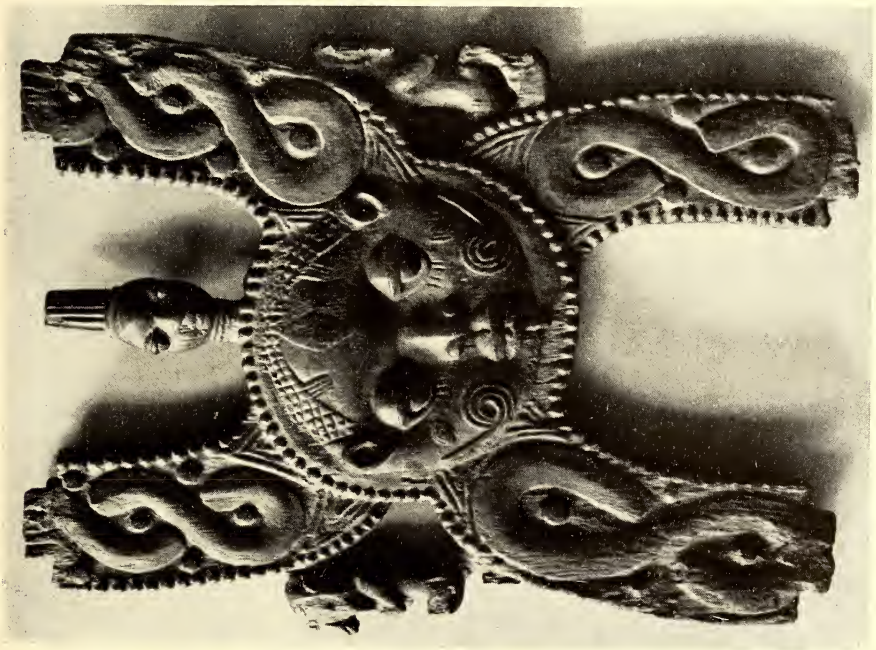
15. Masque en bois. Nord-Ouest du Cameroun. Foungong. 38 cm haut. Collection Carl Einstein.
16. Vase à huile de palme de Woum, région de Bafoum, Cameroun. Haut. 37 cm, diamètre 32 cm. Collection Carl Einstein.
17. Vase, provenant de Woum, région de Bafoum, Cameroun. Haut. 36 cm, diamètre 31,5 cm.
18. Pieux de la hutte du chef du Bangou, Cameroun. Long. 3,20 m, larg. 28,5 cm. Collection Umlauff.
19. Encadrement de porte de la hutte du chef du Bangou, Cameroun. Haut. 1,85 m, larg. 1,23 m. Collection Carl Einstein.
20. Chaise à palabres, provenant de Bandenkop, Cameroun. Joueurs de flûte. Haut. 49,5 cm, diamètre 47 cm. Collection Falk.
21. Tête. Congo français, pays des Pahouins, Gabon. Haut. 26 cm. Collection Paul Guillaume, Paris.
22. Tête avec apparat décoratif. Vatchivokoé, Congo belge. Haut. 33 cm. Berlin ,Musée ethnographique, III, C 778.
23. Fétiche des Baschilangues, appelé Makabou Bouanga. Haut. 62 cm. Berlin, Musée ethnographique, III, C 3246.
24. Tambour des Balouba. Haut. 1,20 m. Berlin, Musée ethnographique, III, C 2672.
25. Tambour des Balouba. Haut. 1 m. Berlin, Musée ethnographique, III, C 1962.
26. Statue de jeune fille. Ouroua belge. Haut. 48 cm. Collection Carl Einstein.
27. Statue de femme. Ouroua. Territoire du Tanganyka. Berlin, Musée ethnographique, III, E 1363.
28. Manche de hache. Hauteur de la tête 4 cm. Berlin, Collection Dr. Brinkmann.
29. Statue de jeune fille. Ouroua. Bois. Haut. 53 cm. Berlin, Musée ethnographique, III, E 1879.
30. Porte-arc. Ouroua, 60 cm. Porte arc. Ouroua, 50 cm. Bois. Berlin, Musée ethnographique.
31. Siège. Ouroua, 57 cm haut. Bois. Berlin, Musée ethnographique, III, C 14966.
32. Siège. Ouroua. Haut. 43 cm. Bois. Berlin, Musée ethnographique, III, E 6699.
33. Femme accroupie, portant une jatte, provenant du lac Moréo. Haut. 55 cm. Bruxelles, Musée du Congo.
34. Masque. Ouroua. Haut. 37 cm. Bois. Berlin, Musée éthnographique, III, E 2453.
35. Gobelet. Bakongo. Congo belge. Haut. 20 cm. Bois. Francfort, Collection Fuld.
36. Gobelet. Bakongo. Ivoire avec une base en bois, haut 15,5 cm.
37. Gobelet. Bakouba. Haut. 27 cm. Bois. Francfort, Collection Fuld.

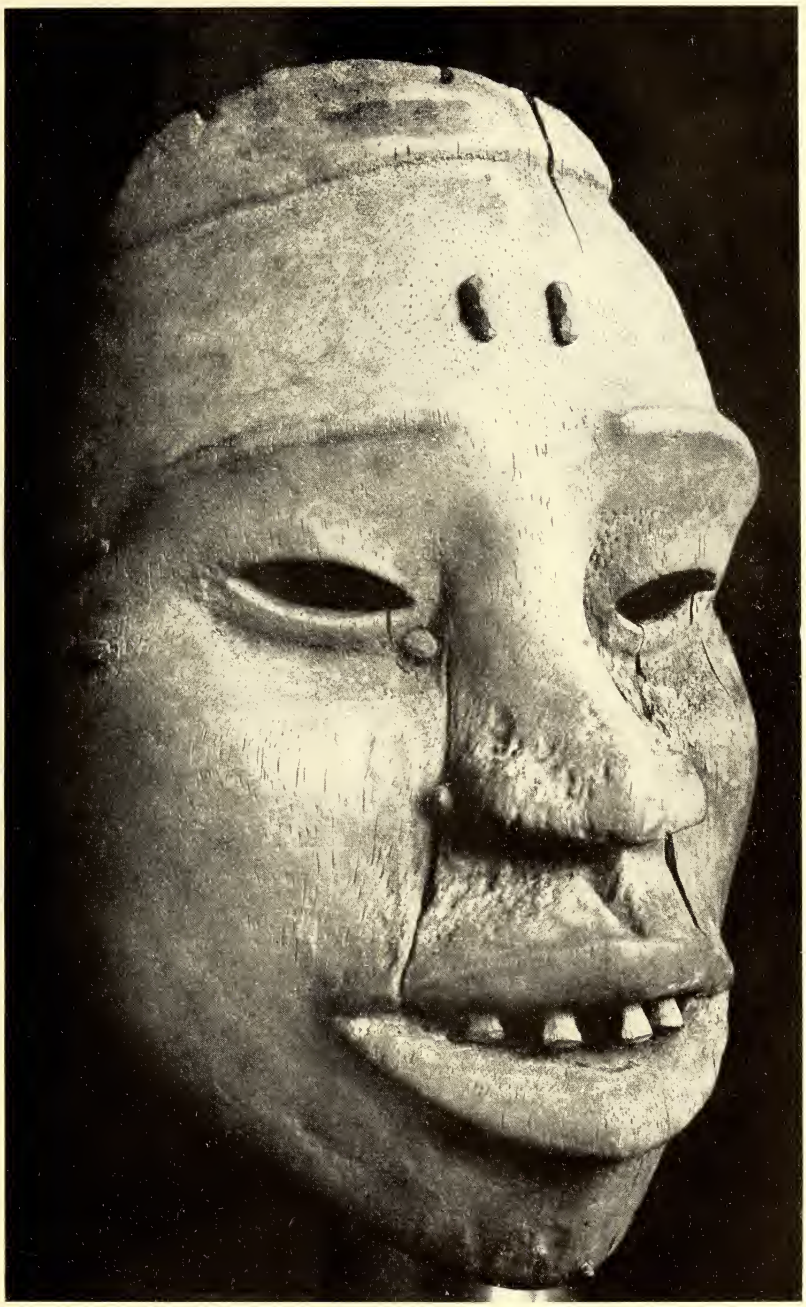
38 et 39. Statue de Misa Pelengué, chef des Boushonge vers 1780. Haut. 54,5 cm. Bois. Bruxelles, Musée du Congo.
40. Sceptre des Bahouana. Congo belge. Haut. de la statue: 23 cm. Bois.
41. Couteau. Bakongo. Manche 10 cm long. Berlin, Collection Dr. Brinkmann.
42 a) Masque. 5 cm de haut. Ivoire. Tribu des Waréga près du Tanganyka.
b) Femme agenouillée. Statuette. Ivoire teinté de ngoula (poussière de bois rouge). Tribu des Bahouana. Congo belge. 5,5 cm haut. Collection Dr. Brinkmann.
c) Masque en ivoire. Tribu des Waréga. Congo belge. Haut. 4 cm. Berlin, Collection Dr. Brinkmann
d) Cuillère. Waréga. Ivoire. Haut 16 cm. Berlin, Collection Dr. Brinkmann.
43. Femme accroupie. Statuette légèrement teintée au moyen de Ngoula. Tribu des Bahouana-Kassaï, Haut. 9 cm. Collection Carl Einstein.
44. A droite: Masque. Congo français. A gauche: Masque en bois du Yorouba. Les deux au Musée Folkwang à Hagen.
45. Masque. Congo belge. Bapendé. Hauteur du visage 30 cm. Berlin, Collection Gang.
46. Masque. Congo belge. Bayaka. Hagen, Musée Folkwang.
47. En haut: 3 statuettes de femme en ivoire teinté de ngoula, district de Manyéma, Ouroua. En bas à gauche: Petite plaque d'ivoire, district de Dyouma, Congo belge. Au milieu: Statuette d'ivoire. Manyèma. En bas à droite: Petit masque. Waréga. Collection von Garvent. Hanovre.
48. Fragment d'une statue d'oiseau. Simbabyé, pays de Mashona. Haut. 47 cm. Pierre rouge. Berlin, Musée ethnographique, III, D 3170.

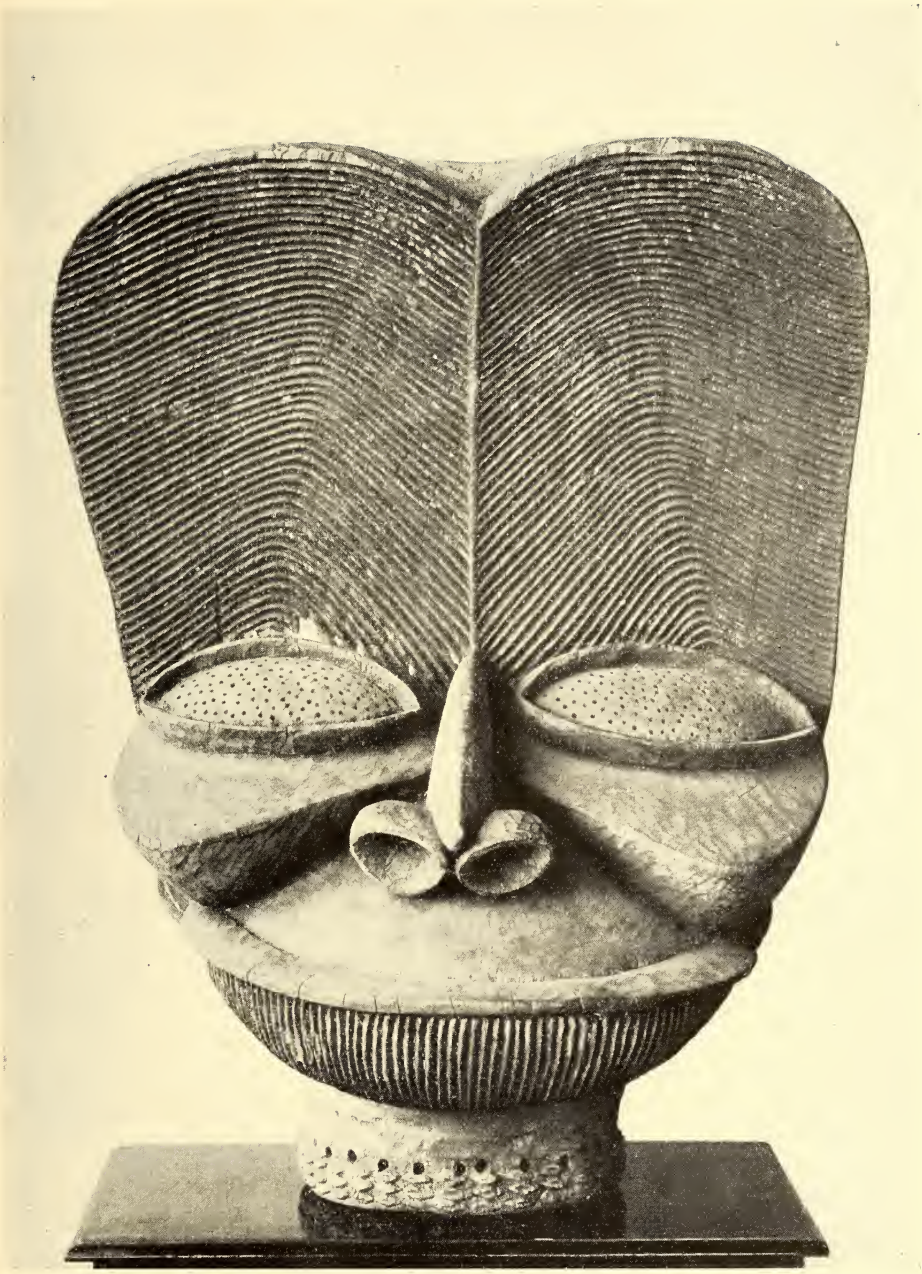
BIBLIOGRAPHIE

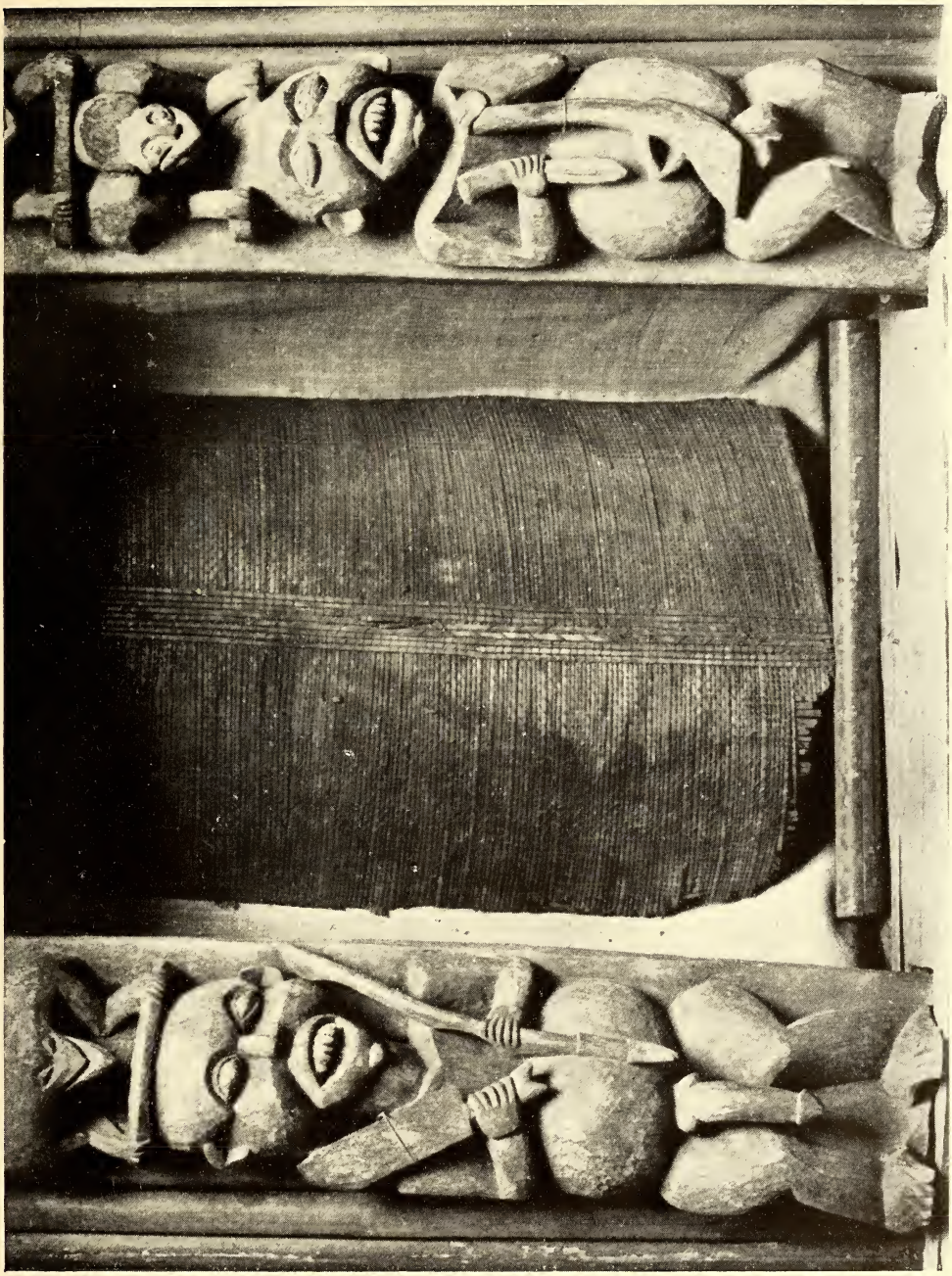
Bernhard Ankermann: Totenkult und Seelenglaube bei afrikanischen Völkern.
— Über den gegenwärtigen Stand der Ethnographie der Südhälfte Afrikas.
— Bericht über eine ethnographische Forschungsreise ins Grasland von Kamerun.
Dr. Schachtzabel: Mündliche Mitteilungen.
von Luschan: Die Altertümer von Benin.
H. Sing Roth: Great Benin.
Pitt Rivers: Antique Works of Art.
Hagen: Altertümer von Benin. 2 Bände.
Paul Gehrmann: Das plastisch-figürliche Kunstgewerbe im Grasland von Kamerun.
Wollf: Bericht über seine Reise in das Land der Bakuba.
British Museum: Handbook to the Ethnographical Collections.
Torday-Joyce: Les Boushonge.
Torday and Joyce: Notes on the ethnography of the Ba-Huana.
Delhaise: Les Waréga.
Colle: Les Baluba.
Schmitz: Les Baholoholo.
Trilles: Le Totémisme chez les Fans.
Ellis: The Yorouba, speaking peoples of the Slave Coast of West Africa.
Bent, J. Theodore: The ruined cities of Mashonaland.
R. N. Hall et W. G. Neal: The ancient ruins of Rhodesia.
R. N. Hall: The great Zimbabwe.
H. Poch: Zur Simbabye-Frage.
Helen Tongue: Bushman Paintings.

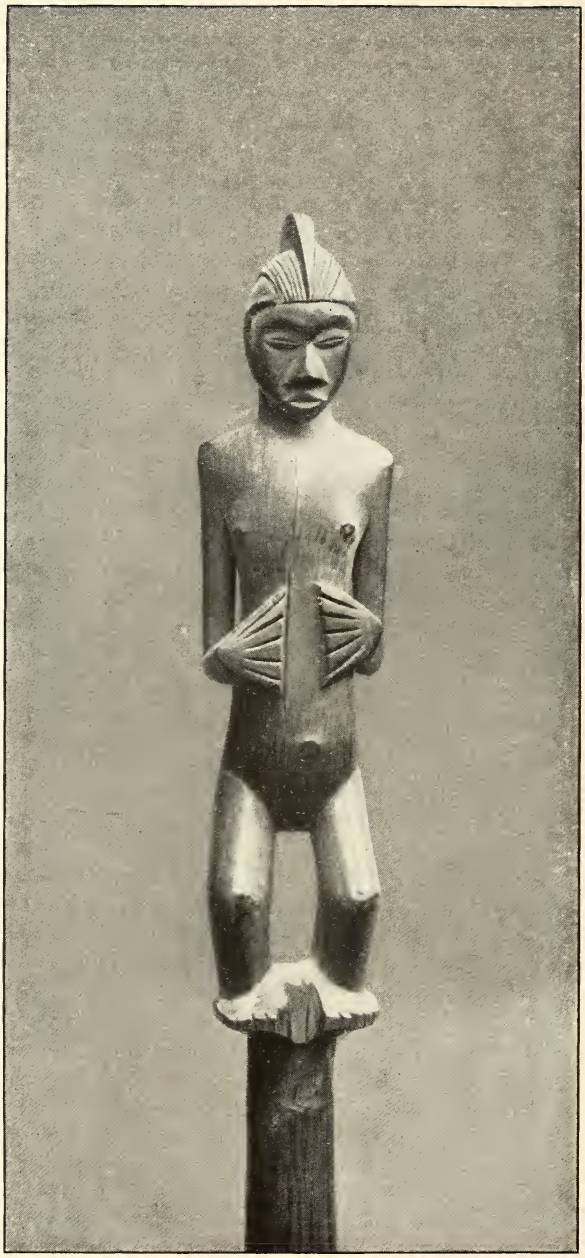


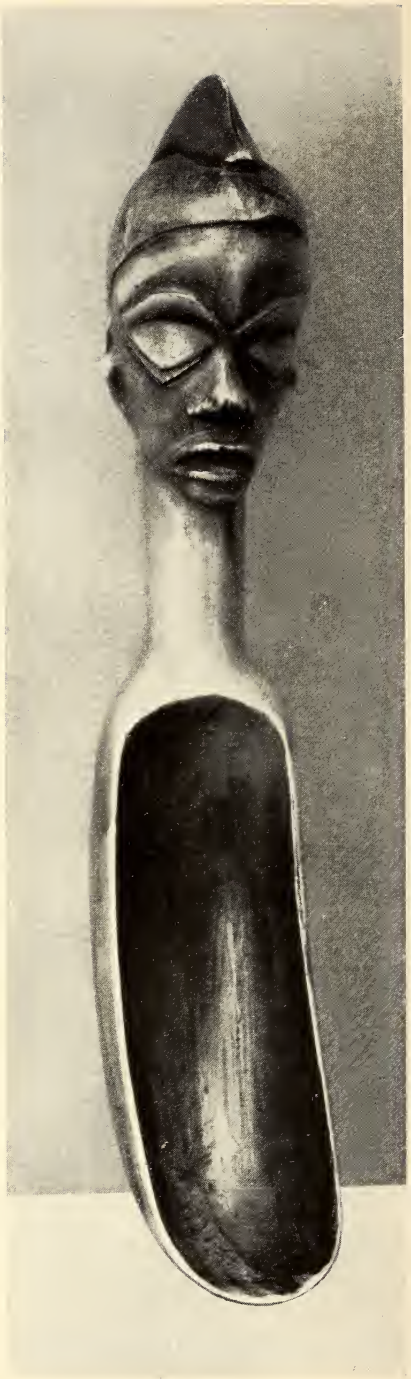












IMPORTÉ D'ALLEMAGNE

00273755 9

Einstein, Carl.
Sculpture Africaine.
1922

NB1080 E55 E1922 MAA

SMITHSONIAN INSTITUTION LIBRARIES
3 9088 00273755 9
afa NB1080.E55 F1922
La sculpture africaine /